LE GALLERIE NAZIONALI ITALIANE

NOTIZIE E DOCVMENTI

ANNO IIII.

ROMA

PER CVRA DEL MINISTERO DELLA PVBBLICA ISTRVZIONE

M . DCCC . LXXXXVIIII

INDICI

I.

LE GALLERIE ITALIANE (1° luglio 1896 – 1° luglio 1897):

DOCUMENTI STORICO-ARTISTICI:

II.

TAVOLE.

Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze.

Rosalba Carriera.

Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze.

La miniatura ferrarese del secolo xv e il « Decretum Gratiani ».

Placchette del Museo Nazionale di Napoli.

Pinacoteca dell'Ateneo in Brescia.

Basilica di Sant'Ambrogio in Milano.

R. Galleria di Brera in Milano.

Museo Etnografico, Preistorico, Kircheriano.

Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe in Roma.

Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma.

LE GALLERIE ITALIANE

(1° LUGLIO 1896 – 1° LUGLIO 1897)

I.

IL MEDAGLIERE MEDICEO

NEL REGIO MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.

Fra le numerose collezioni artistiche che i Medici raccolsero con tanto studio e tramandarono a noi — oggetto ancora di ammirazione e di legittimo orgoglio — va ascritta quella delle medaglie, non meno delle altre importante nel rispetto della storia e dell'arte.

Lorènzo il Magnifico fu il primo a formare collezione di tal genere di antichità; e il suo nome divenne così popolare fra gli artisti appunto per l'amore da lui dimostrato alle cose d'arte, che da una parte all'altra d'Italia riceveva offerte continue e doni numerosissimi. Lodovico da Foligno gli manda la medaglia della Duchessa di Milano; il Guazzalotti, da Prato, quattro medaglie in bronzo, *le quale* — scrive — *ò trayetate con li mei mano, che Bertoldo à facta la prima inpronta;* e Giuliano da San Gallo alcune anticaglie donategli dal Re di Napoli in compenso del modello di un palazzo.

In quest'epoca, nei Musei degli Estensi, dei Gonzaga e dei Re d'Aragona non mancava gran numero di antiche medaglie; ma con tutto questo — scrive il Pelli — non trovo riscontro veruno che altra raccolta fosse allora così copiosa come quella de' Medici. E quando, dopo la morte di Lorenzo, gli avvenimenti politici della città costrinsero il figlio Piero a fuggire frettolosamente le ire del popolo sollevato, e dietro di lui i fratelli Giuliano e Giovanni, la Signoria, che confiscò le innumerevoli antichità che ornavano i giardini del palazzo di Via Larga, i bronzi moderni e sino i mobili e le stoffe, entrò in possesso di circa 3000 medaglie d'oro e d'argento, che pesavano una quarantina di libbre: « il n'y avoit point autant de belles médailles en Italie », scrisse Filippo de Comines nelle sue *Memorie*.

Una seconda dispersione avvenne nel 1527, quando il cardinale Ippolito e Alessandro dovettero piegare dinanzi a Niccolò Capponi e a Filippo

Strozzi, i quali alla notizia del sacco di Roma avevano sollevato il popolo contro la Casa Medicea. Ma riportati i Medici dalla fortuna politica in Firenze, tornarono a raccogliere oggetti d'arte, medaglie e libri; e il Duca Cosimo, ebbe passione vivissima per questo genere di antichità.

Dalle principali città della Penisola speciali incaricati e abili incettatori mandavano di continuo notizie di medaglie rinvenute, e di quelle che reputavano degne di figurare nella raccolta del Serenissimo Duca, quando non mandavano addirittura i pezzi d'oro e d'argento, decantandone il valore e l'importanza o il soverchio buon mercato. Da Roma, Flaminio Galgani; da Bologna, Girolamo Padovani ed Ercole Basso; da Venezia, il Banchieri ed Orazio Urbani, per non citare che questi, non ristanno dall'offrire medaglie greche e romane, antiche e moderne. Da Genova, Antonio Maria Grimaldi prega il Duca a volere acquistare *certe medaglie antiche* spettanti all'eredità di un suo parente morto povero; e dalla stessa Firenze, Luca Fabbroni manda una medaglia di bronzo *senza rovescio,* trovata fra le masserizie di una donna morta senza eredi. [1]

Anche il Vasari, del resto, decanta la collezione di Cosimo: « Nel suo studiolo — scrive egli — era gran numero di statue antiche, di marmi, di bronzi e di pitture *e una infinità di medaglie d'oro, d'argento e di bronzo accomodate con bellissimo ordine* ».

Francesco I, che può considerarsi il vero fondatore della Galleria Medicea, fu sollecito nel raccogliere un numero ragguardevole di medaglie, che da lui furono poste nella stanza detta la *Tribuna.* La collezione si accrebbe poi per merito di Cosimo III, che acquistò nel 1679, una serie di oltre 13,000 pezzi dagli eredi di un dottore spagnuolo stato giudice a Napoli, e in detto numero ve n'erano sopra a 1700 di argento.

Nel 1681 acquistò ancora, dallo studio del cardinale Camillo de' Massimi, un'altra partita di medaglie.

Cosimo III trattò pure di prendere la collezione messa insieme dall'abate Braccesi, pisano, che stava al servizio del cardinale Antonio Barberini; ma poichè poche eran quelle che mancavano al Gabinetto Mediceo e il prezzo di tutte era assai esagerato, il negozio rimase senza effetto.

La gelosia con la quale questi preziosi oggetti erano tenuti dal Granduca è dimostrata dal Pelli, — da cui abbiamo raccolto tutte queste notizie [2] — con le lettere del P. Noris al conte Francesco Mezzabarba, dove il primo si lamentava del contegno di Cosimo, che vi si dipinge all'estremo geloso di mostrarle, e fino di permettere che ne fosse presa notizia dai

[1] Archivio di Stato. Carteggio Mediceo, filze 597 c. 219, 669 c. 41.

[2] *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze.* Firenze, 1779.

cataloghi. Anzi una volta il Noris scrisse: « Io sono il Tantalo vicino a quasi trentamila medaglie di S. A. senza poterne vedere pur una. Il signor cardinale morto Leopoldo a tutti mostrava i suoi scrigni, e godeva farli vedere. Ora stanno tutti chiusi, perchè S. A. dice che sono studi inutili, e bisogna attendere alla Sacra Scrittura, e Santi Padri. »

Ma Cosimo in progresso di tempo si rese un poco più trattabile, e il P. Noris fu quello che con replicate istanze lo indusse a mettere in ordine tutto quel grande ammasso delle sue medaglie.

Un nuovo e più ragionevole ordinamento dovette imprendersi poi a meglio classificare così preziosa raccolta; e il padre Eckel osservò al Cocchi, allora conservatore della Galleria (ottobre 1773), che disporle per metalli o per grandezze non era nè naturale, nè istruttivo. « Con l'abbandono degli antichi pregiudizi — è sempre il Pelli che scrive — fu veduto che le medaglie dovevano essere distribuite secondo i luoghi nei quali erano fabbricate, senza curare che le medaglie fossero o d'oro o d'argento o di bronzo o di un metallo maggiore o minore. Quindi in due serie furono spartite tutte le medaglie, con separarne quelle che veramente sono romane da quelle che da estere nazioni sono state coniate ».

Ma a più compiuto e più logico riordinamento dette mano lo stesso Pelli, quando alla morte del Cocchi successe alla direzione della Galleria. Separate le medaglie antiche dalle moderne, egli stesso così ne scrisse nella sua *Prefazione* al *Catalogo delle medaglie moderne*, che si conserva manoscritto nell'archivio della Galleria fiorentina, con la data del 31 dicembre 1787:

« Gli uomini potenti hanno sempre ottenuta l'ammirazione dei loro simili, ed hanno riscossi da essi tutti gli atti di ossequio che hanno potuto desiderare. Con più giusto titolo gli meritarono quelli, che avendo sortito un talento superiore agli altri, lo avevano coltivato e lo avevano impiegato a comun benefizio. Ma questi furono gli ultimi a riceverli nel mondo, talchè nei marmi, e nei bronzi fu eternata più tardi la loro effigie, che quella dei Regi, e dei Conquistatori.

« La curiosità di aver presenti le immagini di tutti questi ha prodotto che in ogni secolo, ed in ogni paese culto fossero ricercate e custodite. Tale è stata l'origine delle collezioni delle medaglie di ogni genere, che sono state coniate dopo il rinnovellamento delle buone arti in Europa.

« La R. Galleria di Firenze possiede, come di tante altre cose, una serie ancora di queste, la quale, se non deve dirsi compita, deve almeno ammirarsi come molto ricca. In varj tempi sono venute a lei molte medaglie; ma nella riordinazione soltanto fatta fare dall'Arciduca Gran Duca Pietro Leopoldo di tutto ciò che serbavasi nella detta sua Galleria, meritarono di essere disposte, classate, descritte, e collocate in banchi amo-

vibili nel gabinetto delle monete moderne. Tutto ciò è stato eseguito da me con quella diligenza che io potetti, e la distribuzione che immaginai fu di separare le medaglie di Principi regnanti dalle medaglie degli altri personaggi illustri, e dalle medaglie battute per eternare qualche fatto. Le prime le divisi per serie di regni, cominciando dai Sommi Pontefici; le seconde, per alfabeto dei nomi o cognomi; le ultime, per ordine di tempo.

« Considerai per vere medaglie quelle solamente che hanno due faccie, con un volto nel diritto, e con un simbolo, un emblema, ecc. nel rovescio. Quelle che hanno due faccie senza alcun ritratto, le credetti attenenti alla terza classe; di quelle poi che non mi presentarono che una faccia, sola ne ho fatta un'altra classe separata.

« In sostanza, come le ultime tre classi non comportavano suddivisioni, le prime al contrario, mi parve che non potessero descriversi con qualche metodo senza spartirle in venti articoli, come sta notato nell'indice che trovasi alla fine del settimo volume.

« Tanto dovevo dire per introduzione al presente catalogo, non essendo necessario, nè opportuno il rilevare qui quanto di curioso, o d'istruttivo egli presenta. Come negli altri cataloghi dei due gabinetti delle antiche medaglie e delle monete, così in questo mi sono astenuto dall'arricchirlo di osservazioni e di notizie illustranti i pezzi, non dovendo servire ad altro, che ad assicurare la conservazione di ciò, che mi era stato consegnato in deposito. Del resto, ne' miei abbozzi ho preso sempre qualche ricordo per giustificazione di quanto ho scritto, o per servire al caso, che dovesse andare nel pubblico un ragguaglio di tante preziose raccolte.

« Ed ecco dato discarico ancora di questo lavoro, come ho fatto degli altri per lume di chi mi succederà ».

L'importanza artistica della collezione fiorentina, oltre che dal numero, viene dai rari pezzi ch'essa conserva e dai nomi dei più noti medaglisti che vi figurano, fra i quali ricordo: il Pisanello, Matteo de' Pasti, Michelozzo, Amadio da Milano, Paolo da Ragusa, Petrecini, Pietro da Milano, il Marescotti, il Guidizani, Cristoforo Geremia, l'Enzola, il Boldu, lo Sperandio, il Melioli, il Talpa, Niccolò fiorentino, i medaglisti *alla Speranza, alla Fortuna, all'Aquila,* il Francia, il Caradosso, il Camelio, il Pomedello, Valerio Belli, il Cavallerino, il Bernardi, lo Zacchi, Benvenuto Cellini, Francesco da Sangallo, Leone e Pompeo Leoni, il Grechetto, il Cavino, il Pastorino, il Bonzagna, il Galeotti, i due Poggini, il Trezzo, ecc., sino a quelle del Mazzafirri, del Mola, del Duprè e del Soldani, con la serie delle medaglie medicee eseguite dal Selvi nel 1700, e infine la raccolta delle più moderne con quelle coniate ai nostri giorni.

A tutte queste vanno aggiunte le medaglie, pur numerosissime, dei secoli XIV, XV e XVI di artisti sconosciuti, ma già note ed illustrate dall'Armand, dall'Heiss e dal Friedlaender.

Non sono molte quelle di cui non ho trovato indicazioni nelle tre pregevoli pubblicazioni degli autori citati (Armand, *Les médailleurs italiens* (2ª ediz, 1883-87); Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance;* Friedlaender, *Die Italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts*), e di queste do qui una nota e di alcune anche la riproduzione, siano esse inedite, o presentino leggiere varianti dalle già descritte, avvertendo nel tempo stesso che le mie ricerche, dato il numero grandissimo di medaglie, si sono dovute limitare a tutto il secolo XVI. Esposte al pubblico queste, già di per sè numerosissime, procederò allo studio delle altre, delle quali sarà dato conto in una prossima relazione.

I. B. SUPINO.

Indice sommario e generale del Catalogo delle Medaglie moderne del R. Gabinetto di Firenze.

	Oro	Argento	Bronzo, rame, ottone, acciaio	Stagno e piombo	Totale
I. Medaglie della serie dei Pontefici	40	187	547	80	854
II. Medaglie Medicee e di altri Principi d'Italia .	16	65	250	10	341
III. Medaglie dei Re di Spagna, di Francia, dei Principi di Lorena, dei Re d'Inghilterra e dei Principi d'Orange.	16	172	172	17	377
IV. Medaglie imperiali e d'altri Principi della Casa d'Austria, dei Re d'Ungheria, dei Principi ed Elettori di Baviera, dei Principi ed Elettori Palatini, dei Principi ed Elettori di Sassonia, di Brunswich ed Elettori di Hannover, dei Principi ed Elettori di Brandebourg, dei Re di Polonia, dei Re di Danimarca, dei Re di Svezia e di Pietro il Grande Czar e suoi successori	36	444	59	30	569
V. Medaglie istoriche	7	85	9	5	106
VI. Medaglie di uomini illustri	4	80	500	14	598
VII. Medaglie fuori di serie dei Sovrani, dubbie di più qualità, sacre, e getti di varie specie	11	76	330	172	589
VIII. Medaglie acquistate dal settembre 1775 al dicembre 1787	1	25	7	27	60
IX. Getti in n. 47 pezzi	—	1	25	21	47
	131	1135	1899	376	3541

5

4

Roma

N. 4 E 5 - FRANCESCO DA SANGALLO

Medaglie di artisti italiani.

MARCO SESTO.

1. Busto a sinistra dell'Imperatore Galba:

MARCVS . SESTVS . ME . FECIT.

R°. Donna in piedi diritta sopra una ruota (La Fortuna?):

PAX . TIBI . VENETIA .

Bronzo. Dia. M. 33.

ANTONIO DEL POLLAIUOLO.

2. Busto a sinistra di Papa Innocenzo VIII:

INNOCENTII . IANVENSIS . VIII . PON . MAX.

R°. Stemma Cibo sormontato dalle chiavi e dal triregno. Senza leggenda.
Dia. M. 55. (La medaglia con questo R° non è citata nè dall'Armand, nè dall'Heiss, nè dal Friedlaender).

MEDAGLISTA « DELLA SPERANZA ».

3. Busto a sinistra di Giovanni da Stia:

GIOVANNI . DANDREA . DASTIA.

R°. La figura della Speranza volta a sinistra:

ISPERO . INDIO.

Dia. M. 77. (L'Armand nel R° ha SPES [Vol. I, pag. 95, n. 11]. Così l'Heiss. In entrambi, poi, la figura della Speranza è volta a destra).

FRANCESCO DA SANGALLO.

4. Busto a sinistra di Nicolò Martelli, poeta fiorentino (uno dei fondatori dell'Accademia « degli Umidi ») con lunga barba e corona d'alloro:

NICOLO . MARTELLI . CONSOLO . DELACADEMIA . FIORE . M.D.X.L.IIII . E .45.
FRANCESCO SANTOGALLO AMICO SVO CARO FACI.

Bronzo. Dia. M. 94. (Le lettere, la corona e il colletto della veste sono dorati).

Lo stesso (?).

5. Busto di donna in alto rilievo di profilo a sinistra, con capelli raccolti entro una grande rete. Fondo dorato.

   Senza leggenda e senza R°. Bronzo. Dia. M. 119.

Leone Leoni.

6. Busto a sinistra di Filippo II, Re di Spagna:

   PHILIPVS . AVSTR . CAROLI . V . CAES . F.

   R°. Ercole nudo con la Virtù e la Voluttà:

   COLIT . ARDVA . VIRTV.

   Bronzo. Dia. M. 80. (L'Armand riporta una più lunga iscrizione nel R°. Vol. 1, pag. 164, n. 11).

Anib.

7. Busto a sinistra di Giambattista Castaldi:

   IO . BA . CAS . CAR . V . CAES . FER . RO . REG . ET . BOE . EXERGIT . DVX.

   ANIB

   R°. Figura femminile nuda, assisa, con una corona nella sinistra. Dietro, un trofeo d'armi. Più in basso la figura del fiume Marich:

   TRANSILVANIA CAPTA

   Bronzo. Dia. M. 45. (L'Armand [I, pag. 175, n. 1] ha nel R°: TRANSILVANIA CAPTA — MAVRVSCIVS).

Pastorino.

8. Busto a destra d'Ippolito d'Este, con berretto e barba a punta:

   HIPP . EST . II . CAR . FERR.

   R°. Quattro figure che sacrificano davanti al tempio di Giano.
   Bronzo. Dia. M. 39. (Quella citata dall'Armand e dall'Heiss non ha R°).

Lo stesso.

9. Busto a sinistra di donna, con capelli raccolti dietro la nuca e veste scollata:

   MAD . ARTEMITIA . V . SENESE . — P.

   Senza R°. Bronzo. Dia. M. 30 × 37.

Pastorino.

10. Busto a destra di frate, con corona di capelli, lunga barba e cappuccio:

AVGVS . RIG . OR . MI . E . D . — 1557 — P.

Senza R°. Piombo. Dia. M. 55.

Lo stesso.

11. Busto a destra di Francesco de' Medici, con testa nuda; corazza:

FRANC . MED . MAG . DVX . ÆTRVÆ . II — MDLXXVI. — P.

R°. Busto a destra di Giovanna d'Austria:
IOANNA . AVSTRIACA . MAGNA . DVCISS . ETRVRIA . — P.
Argento su cristallo, con cornice di legno. Dia. M. 51.

Poggini Domenico.

12. Busto a destra di Papa Sisto V (Perretti):

SIXTVS . V . PONT . MAX . ANN . IIII — DOM . POGGINI .

R°. Figura femminile, simboleggiante la Carità, con due bambini nudi, in atto di accogliere due mendicanti:

PAVPER . PIE ALEND . EXT . — ANN . II .

Argento. Dia. M. 35.

Lo stesso.

13. Busto di Papa Sisto V, eguale al precedente, con la stessa leggenda.

R°. Veduta delle paludi pontine:

POMPTIN . PALVD . SICCARI . CONCES — 1588.

Argento. Dia. M. 35. (L'Armand [II, pag. 268, n. 6] dà errata la leggenda e non assegna la medaglia al Poggini).

Lo stesso.

14. Busto a destra di Lucrezia de' Medici:

FORMA . ET . MVNDITIIS . NITENS.

R°. Amore giovinetto scherza con un Amorino bendato:

EX . DESIDERIO . AMOR.

Argento. Dia. M. 44. (L'Armand [I, pag. 260, n. 37] dà un altro R°).

Medaglista M. B.

15. Busto a destra di Francesco de' Medici, con testa nuda e corazza:

FRANCISCUS . MED . MAGNIVS . ETRVRIAE . DVX . II — M. B.

R°. Il segno del Capricorno sormontato dalla corona ducale, da cui esce un'aquila ad ali spiegate:

SIC . DEO . PLACVIT — 1576

Bronzo. Dia. M. 40.

Abondio.

16. Busto di tre quarti, a destra, di Gerolamo Scotti di Piacenza, con berretto in capo:

EFIG . HIERONIMI . SCOTTI . PLACENT .

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 66 × 56. (L'Armand [I, pag. 273, n. 28] nell'iscrizione aggiunge: AN : AB . 1580, che qui mancano, e porta il R°).

Bonis Emilio.

17. Busto a sinistra di Papa Sisto V (Perretti):

SIXTVS . V . PONT . MAX . AN . VI — EMILIO . B. F.

R°. Un fiume che passa sotto un ponte e bagna le mura di una cittadella:

PVBLICAE . COMMODITATI.

Argento. Dia. M. 38.

Medaglista GAS. CA...

18. Busto a destra di Papa Clemente VIII (Aldobrandini):

CLEMENS . VIII . PON . MAX . AN . I — GAS. CA...

R°. Gesù che cammina sulle acque e un apostolo nella barca:

DNE . IVBE . ME . AD . TE . VENIRE.

Argento. Dia. M. 35. (L'Armand assegna la medaglia al Bonis, leggendovi il nome del medaglista [I, pag. 288, n. 22]. Ma in questa, sotto il busto del Papa, sono altre lettere che non possono in alcun modo leggersi BONIS. Che si tratti, del resto, di un altro artista lo dimostra il carattere differente della testa del Pontefice se paragonata con quella che si vede nelle medaglie di Niccolò Bonis.

Medaglista Ros. G. G.

19. Busto a sinistra di Eleonora di Toledo:

ELEONORA . TOLE . MED. — ROS. G. G.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 53. (L'Armand cita questa medaglia fra le anonime [II, pag. 199, n. 21]).

N. 28. ARTE FIORENTINA SEC. XV - S. ANTONINO ARCIVESCOVO DI FIRENZE

N. 64. ARTE TOSCANA SEC. XV - LUCREZIA SENESE

Fototc. Danesi-Roma

N. 75. FRA ANTONIO DA BRESCIA (?)

MEDAGLISTA F. N.

20. Busto a destra di Filippo II:

PHILIPPVS . II . HISPANIARVM . REX . CATHO . — F. N.
R°. OP | TIMO | . PRINC | IPI.

Oro. Dia. M. 35. (L'Armand [I, pag. 299] cita di questo artista la sola medaglia di Papa Gregorio XIV).

MEDAGLISTA IAC.

21. Busto a destra di Fernando Alvarez di Toledo, duca d'Alba, con testa nuda, lunga barba, corazza:

D . FERNANDVS . TOLEDO . DVX . ALBE . — IAC. HOC. F.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 70. (L'Armand cita la medaglia del Galeotti [I, pag. 235, n. 41] e altra anonima [II, pag. 246]).

MEDAGLISTA N. VI. — AM. (?)

22. Busto virile a destra, con lunga barba, capo scoperto, capelli corti, veste all'antica:

AMOR . ET . VSVS . OMNIA . VINCVNT. — N. VI.
R°. Busto virile a sinistra, con lunga barba, capo scoperto, capelli corti, veste all'antica:

MORÆ RATIENS . LAEDI . NEQVIT. — AM. (?)

Bronzo. Dia. M. 43.

Medaglie di artisti sconosciuti.

23. Busto a sinistra del Redentore con nimbo crucigero, corta barba, lunghi capelli:

IHS . XPC . SAVATOR . MVNDI.

R°. Entro una corona:

TV ES | CHRISTVS | FILIVS DEI VI | VI QVI IN HVNC | MVNDVM VE | NISTI.

Bronzo dorato. Dia. M. 90.

Aquino.

24. Busto a sinistra di Aloisio d'Aquino, con cimiero in testa e corazza:

ALOISIVS . DE . AQINO.

R°. Scudo sormontato dal cimiero. In un nastro il motto:

VN COLOR.

Bronzo. Dia. M. 40.

Bologna.

25. Busto a destra di Tommaso Campeggi, con berretto in capo:

THOMAS . CAMPEIVS . ELECTVS . FELTREN . DOM . VEN . LEGATVS.

R°. Lo stemma Campeggi sormontato dal cappello cardinalizio.

Bronzo. Dia. M. 78. (L'Armand [II, pag. 171, n. 35] descrive una diversa medaglia dello stesso personaggio, che sul R° ha la data 1525).

Camerino.

26. Figura in piedi di San Venanzio, con uno stendardo nella destra e nella sinistra la veduta della città:

SANCTE . CAMERES . PTEGE . VENANTI . PTECTOR.

R°. Un santo vescovo in piedi col pastorale nella destra e un libro poggiato sul petto:

COMMISSOS . Q . TIBI . DEXTRA . ANSVINE . GVBERNA.

Argento. Dia. M. 49. (Le leggende sono incise).

Firenze.

27. Busto a destra di Dante Alighieri:

DANTES . ALIGER . FLORENTS.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 31. (La leggenda è molto rilevata).

28. Busto a sinistra dell'arcivescovo Antonino, con testa nuda, calvo, piccola corona di capelli e raggiera dietro il capo:

B. ANTONINVS . ARCHI . FLOREN.
Nell'esergo: DISPERSIT DEOS PAVPERIBVS

R°. San Martino a cavallo dona il mantello a un povero:

S . MARTINVS . ARCHI . NVDVS . ERAM . ET . COOPERVISTI . ME

Bronzo. Dia. M. 80.

29. Busto a sinistra di San Giovanni Gualberto, con testa nuda, nimbo, baffi e corta barba:

S . IOHS . GVALBERTI . IHSTITVTOR . ORDINIS . VALLIS . VMSI — OBIT . MLXXII.

R°. Veduta del convento di Vallombrosa:

S . IHOS . GVABERTI . FVDAVIT . M . VALLISVBROSA . A . M . XX.

Sul piano ove s'erge il convento: M . XX.
Bronzo. Dia. M. 111.

30. Busto a destra di Giovanni de' Medici, come nella medaglia citata dall'Armand (III, pag. 247).

R°. Figura femminile armata, con lancia, scudo e un ramo d'olivo:

NON . SIMPLEX . VIRTVTIS . OPVS.

Bronzo. Dia. M. 61.

31. Busto a destra di Giovanni de' Medici, simile al precedente.

R°. Testa di Giove a sinistra. Senza leggenda.
Bronzo. Dia. M. 61.

32. Busto di donna a sinistra, con il velo delle vedove in testa:

DIAMANTE

R°. I tre anelli medicei legati con un nastro che forma una lettera gotica.
Bronzo. Dia. M. 55. (L'Armand [II, pag. 75, n. 49] descrive diversamente il R°).

33. Busto a sinistra di Braccio Medici, con testa nuda e lunghi capelli:

BRACIVS . MEDICES . P.

R°. Una figura femminile che solleva una corona sulla testa di un cane legato a un tronco d'albero; un altro piccolo cane le abbaia ai piedi:

DVM . VIVET — C. F.

Bronzo. Dia. 44.

34. Busto a destra di Eleonora di Toledo, con testa nuda, collana di perle, e veste aperta sul davanti:

LEONORA . TOLLEDO . MEDICI.

Senza R°. Bronzo argentato. Dia. M. 53. (L'Armand ne cita un'altra con il busto a sinistra [II, pag. 195, n. 21]).

35. Busto del cardinale Lorenzo Pucci, con lunga barba, berretto in capo e mozzetta:

LAVRENTIVS . PVCCIVS . EPS . PREN . CAR . S . IIII . M . PEN

R°. Iscrizione incisa:

LAVR . MARCH . PVCCIVS | SENATOR . FLOR | POSSIDET
EX DONO | PH . BAR . DE STOSCH |
M DCC XLV

Bronzo dorato. Dia. M. 65. (È riprodotta nel Litta: *Famiglie celebri italiane*, vol. 28, pag. 158).

36. Busto a sinistra di Carlo Pitti, senatore fiorentino, con testa nuda, capelli corti, barba a punta:

CARLVS . PICTIVS . SENAT . FLOREN .

R°. Una testa di Zeffiro che soffia su alcuni fiori: in fondo, il mare; in alto, il segno del Capricorno:

TV . FLORES . ET . PLACIDAS . VNDAS .

Bronzo. Dia. M. 47.

Mantova.

37. Busto a destra di Ercole Gonzaga, con testa nuda, calvo, corta barba e mozzetta:

HERCVLES . GONZAGA . CAR . MANTVANVS.

R°. Busto a sinistra del cardinale Girolamo Seripando, con berretto in testa, barba e mozzetta:

HIERO . CAR . SERIPANDVS . ARCHIEPVS . SALER — 1563

Piombo. Dia. M. 42.

Pisa.

38. Busto a sinistra di Giovanni Battaglini, antiquario pisano, con testa nuda, capelli e barba ricciuti:

IO . BATTAGLINVS . PATR. PISA.

R°. Un riccio che entra in una grotta calpestando un serpente:

HAEC . MERVIT . PIETAS . PRAEMIA.

Bronzo. Dia. M. 40.

39. Busto a destra di Cesare Manni, con testa nuda, capelli corti e barba:

.... CAESAR . MANNI . PISA.

R°. Un toro volto a sinistra:

SEMPER . IVVAT.

Bronzo. Dia. 45.

40. Busto a destra di Gerolamo Papponi, operaio del Duomo di Pisa (1588-1605):

IHER . PAPP . I. V . D . ET . ÆQ . PIS . MAI . ECC . ÆDIT . ÆT . A . LXV

R°. Figura virile seminuda che poggia sulla testa di un delfino:

ÆSTVM . SVPERABIT . VIRTVS — PISIS.

Bronzo. Dia. M. 62.

Roma.

41. Busto a sinistra di Papa Innocenzo VII (Migliorati), con capo scoperto:

INNOCENTIVS . VII . SVLM.

R°. La chiesa di Santo Spirito:

TEMPLVM . SPIRITVS . SANCTI.

Bronzo. Dia. M. 42.

42. Busto a sinistra di Papa Pio II (Piccolomini), con berretto e mozzetta:

PIVS . II . SENEN.

R°. Le chiavi con la tiara:

CLAVES . REGNI . CELORVM.

Bronzo. Dia. M. 40.

43. Busto a destra di Papa Paolo II (Barbo):

PAVLO . VENETO . PAPE . II . ITALICE . PACIS . FVNDATORI — ROMA.

R°. Eguale al diritto. Bronzo. Dia. M. 45 × 38.

44. Busto a destra di Papa Leone X (de' Medici):

LEO . X . PONT . MAX .

R°. In alto una figura femminile seduta, armata, avente ai piedi la lupa (Roma); in basso la rappresentazione allegorica di un fiume (l'Arno?); sopra, le lettere:

S . C .

Bronzo. Dia. M. 40.
Il rovescio è eguale a quello della medaglia di Leone Leoni di Paolo III.

45. Busto a destra di Papa Leone X:

LEO . X . PONT . MAX .

R°. Un pastore seduto; in lontananza, alcune pecore:

OVES . MEAS.

Bronzo. Dia. M. 30.

46. Scudo con stemma del cardinale Guido Ascanio Sforza, camarlingo, sormontato dalle chiavi e dal padiglione:

SEDE . VACANTE — A . S — 1550

R°. Busto del Redentore, nimbato:

BEATI . QVI . CVSTODIVNT . VIAS . MEAS

Argento. Dia. M. 33. (Il busto del Redentore è simile a quello che si trova nella medaglia del Grechetto).

47. La Porta Santa con la leggenda:

ANNO . IVBILEI .

e in giro: IVLIVS . TERTIVS . PONT . OPT . MAX . — ROMA .

R°. Busto del Redentore nimbato:

BEATI . QVI . CVSTODIVNT . VIAS . MEAS — A . MDL .

Argento. Dia. M. 27.

48. La Porta Santa con la leggenda:

ANNO IVBILEI

e in giro: IVLIVS . TERTIVS . PONT . OPT . MAX . — ROMA .

R°. La testa di San Pietro:

† DIVO . PETRO . APOST . PRINCIPI . A . M . D . L .

Argento. Dia. M. 27.

49. Busto a destra di Papa Giulio III (Giammaria del Monte San Savino):

IVLIVS . III . PONT . MAX .

R°. La Porta Santa con la leggenda:

ANNO . IVBILEI .

e in giro: IVLIVS . TERTIVS . PONT . OPT . MAX . — ROMA .

Bronzo. Dia. M. 27.

50. Busto a destra di Giulio III:

IVLIVS . III . PONT . MAX . ANNO I . — ROMA .

R°. Figura femminile in piedi con una palma e una cornucopia:

HILARITAS . PVBLICA.

Oro. Dia. M. 27. (L'Armand [II, pag. 215, n. 3] aggiunge nel diritto: AN . IVBILEI; e toglie poi [III, pag. 259, O] ANNO . I .).

51. Busto eguale al precedente, ma con: A . IIII .

R°. La Villa Giulia:

FONS . VIRGO — VILLAE . IVLIAE .

Bronzo. Dia. M. 34. (L'Armand [III, pag. 259, K] legge: FONS . VIRGINIS .).

52. Stemma di Giulio III sormontato dalle chiavi e dalla tiara:

IVLIVS . TERTIVS . PONT . OPT . MAX.

R°. Figura femminile seminuda, seduta, con lunga asta nella sinistra e la destra dietro il capo; accanto, un'ara:

SECVRITAS . POPVLI . ROMANI — ALMA . ROMA.

Argento. Dia. M. 31. (Il R° è imitato dalla medaglia di Paolo III, del Grechetto. — L'Armand [III, pag. 258, G] aggiunge nel diritto: AN . III .).

53. Stemma di Giulio III sormontato dalle chiavi e dalla tiara:

IVLIVS . TERTIVS . PONT. OPT . MAX.

R°. Figura femminile in piedi con una statuetta di Minerva nella destra distesa, ed una cornucopia nella sinistra. Dietro, la prua di una nave e una cesta con entro alcune spighe:

ANNONA . PONT.

Argento. Dia. M. 33.

54. Scudo con stemma del cardinale Guido Ascanio Sforza, camarlingo, sormontato dalle chiavi e dal padiglione.

Ai lati: A . S .
In giro: ROM . SEDE . VACANTE — MDLIX

R°. Figura femminile armata:

ROMA RESVRGENS

Argento. Dia. M. 30.

55. Stemma de' Medici sormontato dalle chiavi e dal triregno:

PIVS . IIII . PONT . MAX . A . I .

R°. La Vergine col Figlio a mezza figura:

VIRGO . TVA . GLORIA . PARTVS.

Argento. Dia. M. 29.

56. Stemma de' Medici con la stessa leggenda delle precedenti medaglie.

R°. Gesù rimette le chiavi a San Pietro:

GLAVES . REGNI . CELORVM — ROMA .

Argento. Dia. M. 31.

57. Stemma de' Medici con la stessa leggenda delle precedenti medaglie.

R°. Figura femminile in piedi con una palma nella destra ed una cornucopia:

HILARITAS . PVBLICA.

Argento. Dia. M. 27.

58. Stemma de' Medici con leggenda simile alla precedente.

R°. Cristo benedice un gruppo di uomini inginocchiati:

NE . DETERIVS . VOBIS . CONTINGAT .

Oro. Dia. M. 34. (Nell'Armand [I, pag. 225, n. 22-23] è diverso il diritto).

59. Busto a sinistra di Papa Gregorio XIII (Boncompagni), con berretto e mozzetta, in atto di benedire:

GREGORIVS . XIII . PONT . MAX .

R°. Veduta del Campidoglio:

S . P . Q . R .

Bronzo. Dia. M. 45.

60. Busto a destra di Prospero Publicola Santacroce, con testa nuda, lunga barba, mozzetta:

PROSPER . SANTACRVCIVS . S . R . E . CAR .

R°. Un cacciatore a cavallo che insegue un cinghiale:

SOLVM . IN . FERAS . PIVS . BELLATVR . PASTOR.

Bronzo. Dia. M. 41. (Il R° è eguale a quello della medaglia di Paolo II, del Paladino).

61. Busto a sinistra di Pompeo Colonna, con berretto in capo:

POMPEIVS . DE . COLVMNA.

R°. Lo stemma Colonna sormontato dal cappello cardinalizio:

VICECANCELLAR) . S . R . E .

Bronzo. Dia. M. 52. (Nell'Armand [II, pag. 115, n. 38] è un'altra medaglia dello stesso personaggio).

N. 81. ARTE TEDESCA SEC. XVI - LA CREAZIONE D'EVA E IL GIUDIZIO UNIVERSALE

N. 74. ARTE FIORENTINA SEC. XVI

N. 9. PASTORINO PASTORINI

N. 78. ARTE ITALIANA SEC. XVI

Fototip. Danesi Roma

62. Un orso abbracciato ad una colonna:

PATRIAE . SALVTI.

R°. Entro una corona di querce:

SENATVS . P . Q . R . CONCORDIA

Bronzo. Dia. M. 34. L'Armand [II, pag. 218, n. 22] cita una medaglia di Poncello Orsini, senatore romano, che ha nel R° queste due leggende e l'orso abbracciato alla colonna. Allusione alla pace fra gli Orsini ed i Colonna. Nel diritto però v'è il busto di Poncello Orsini.

63. Busto a destra di Virginia Savelli, con testa nuda, capelli raccolti dietro la nuca, abito appena scollato, maniche a sboffi:

VIRGINIA . SAVELLIA . DE . VITELLIS.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 51.

Siena.

64. Busto a destra di donna con capelli cadenti sulle tempie e sulle gote, e raccolti dietro entro una specie di cuffia; collana con gioiello sul petto:

LVCR . SENENS .

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 56.

Francia.

65. Busto a destra di Lodovico Demoulin di Rochefort:

LOD . DE . ROCHEFORT . GAL . BES . B . LXVI

R°. Una nave legata con una fune e fermata con l'áncora:

FIRMATA . QVIESCO.

Bronzo dorato. Dia. M. 38. (L'Armand ha un altro R° e porta variata la leggenda del diritto [II, pag. 256, n. 42]).

Spagna.

66. Busto a destra di Filippo II, re di Spagna, con capo scoperto, barba, corazzato:

PHILIPVS . Z . HISP . REX

R°. Enea che porta sulle spalle il vecchio Anchise; nel fondo, l'incendio di Troia:

PIETAS . FILIORVM . IN . PARENTES . 1557

Bronzo. Dia. M. 33.

67. Busto a destra di Inigo Lopez de Mendoza, marchese di Mondéjar, con berretto in capo, lunghi capelli, collo nudo e cappa; senza barba:

† ENEGVS . LOPES . MENDOZA . COMES . TENDILLAE . MARCHIO. MONDETARENSIVM . AT. ... LXX.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 115. (L'Armand cita soltanto le medaglie del Milon [II, pag. 264, n. 4]).

Medaglie di personaggi sconosciuti.

68. Busto di donna volto a sinistra, con un panno in testa che le scende sulle spalle; veste scollata:

GLOVIS . SEMPER.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 43. (Questi due motti sono imprese medicee. *Glovis* era la divisa di Giuliano de' Medici, duca di Nemours; *Semper* quella di Cosimo *Pater Patriae* e di Lorenzo de' Medici).

69. Busto a sinistra di guerriero con corazza, testa nuda, capelli corti:

OBIZO . SAR . ANO . E . .... . XVIII.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 43.

70. Busto virile a sinistra, con berretto in capo e lunghi capelli:

HERCVLES . ZORE....

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 30.

71. Busto virile a sinistra, con barba, lunghi capelli e berretto in capo; sull'abito una grande collana:

IMAGO . DIVI . FRAN . CAP.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 67.

72. Busto a destra di donna, con capelli raccolti entro una rete chiusa, veste aperta in quadrato:

FLORIDA . VNICHA.

Senza R°. Dia. M. 56.

73. Busto virile a destra, con testa scoperta, capelli corti, barba corta; corazza e mantello all'antica.

R°. V'è riprodotto il rovescio della medaglia di Maddalena di Mantova (Armand, II, pag. 100, n. 11) con la stessa leggenda:

BENE . HANC . CAPIAS . ET CAPTAN . TENETO .

Bronzo. Dia. M. 55.

74. Busto di donna a destra con capelli raccolti alla nuca:

VERONICA . FLORENT.

Senza R°. Dia. M. 34.

75. Putto dormente alato (Amore) col braccio destro poggiato su di un pilastro su cui è raffigurato a rilievo l'arco ed il turcasso: a destra, un alberello.

R°. Amore giovinetto, nudo, in piedi, con l'arco nella mano destra e il braccio sinistro poggiato sopra un tronco d'albero, a cui è appeso il turcasso. Ai piedi un drago rovesciato sul dorso.

Bronzo. Dia. M. 70.

Di Antonio da Brescia si conosce la medaglia di Niccolò Vonica di Treviso, che ha nel R° la leggenda: FRA · AN · BRIX · ME · FECIT e Amore poggiato a un tronco d'albero. « Une simple comparaison — scrive il Molinier — de la plaquette avec le revers de la médaille de Niccolò Vonica de Trévise (Armand, *Médailleurs italiens,* t. I, pag. 103, n. 6) suffit pour reconnaître que la plaquette et le revers de la médaille ne sont qu'une seule et même pièce; dans la plaquette on a transformé l'Amour ou Apollon en Jason par l'addition d'un dragon; de plus, on a ajouté un fond de paysage » (*Les Plaquettes,* vol. I, pag. 82). Giova però avvertire che la nostra medaglia, se così può chiamarsi, non porta segni di adattamento posticcio.

76. Busto di giovinetto volto a sinistra, con berretto in capo e lunghi capelli che gli scendono sulle spalle.

Bronzo. Dia. M. 55.

77. Busto del Redentore volto a sinistra, con nimbo; lunghi capelli, corta barba:

IESVS . CHRISTVS . SALVATOR . MVNDI .

R°. Busto di frate volto a sinistra:

DONEC . REQVIESCAT . IN . DEI . NQVIETV . EST . COR . MEVM.

Bronzo. Dia. M. 45.

78. Busto virile a destra, con capelli a ciocche, barba, collo nudo, camicia a pieghe:

BERNARDIV . IOHANNIS . AVGVSTA

R°. Una donna seduta su di un leone, con le mani giunte; in alto il sole.

Bronzo. Dia. M. 68.

Medaglie di artisti francesi.

Le medaglie di artisti francesi e tedeschi, di cui diamo la descrizione, non figurano nel *Trésor de Numismatique et de Glyptique*, o presentano da quelle pubblicate qualche variante.

79. Busto a destra di Enrico III, re di Francia, con corona d'alloro in testa e corazza:

HENRICVS . III . D . G . FRANCORVM . ET . POL . REX . — 1579

R°. Entro una corona di quercia:

FOEDERE | CVM | HELVETIIS | ET | RAETHIS | RENOVA | TO | — MDLXXXII.

Bronzo. Dia. M. 39.

80. Busto a destra di Enrico III:

HENRICVS . III . D . G . FRANCOR . ET . POL . REX . — 1579

R°. Il re a cavallo a destra:

TALIS . ALEXANDRI . SVPERANTIS . IMAGO.

Argento. Dia. M. 32.

Nel *Trésor de Numismatique* (*Médailles françaises*, II) il cavallo è volto a sinistra.

Medaglie di artisti tedeschi.

Medaglista C. W.

81. Dio Padre crea Eva dal fianco di Adamo dormiente. Attorno, molti animali:

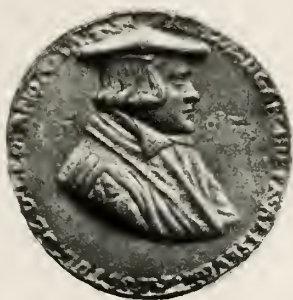
ANNO . M . D . XLV — CONDITORI . ET . CONSERVATO... —
CREDO . DEO . TRINO . ET . VNO — HOC . FACIE . C. W.

R°. Dio Padre Giudice, seduto sul mondo, con gli eletti ai lati e molti dannati, nudi, in basso:

VENITE . BENEDICTI . PATRIS . MEI . IN REGNVM . VESTRVM . MA... —
ITE . MALEDICTI . IN IGNEM . INFERNVM — MATHE . XXV.

Argento dorato. Dia. M. 60.

N. 87. ARTE TEDESCA SEC. XVI. IGNOTO

N. 71. ARTE ITALIANA SEC. XV. IGNOTO

N. 90. ARTE TEDESCA SEC. XVI

N. 68. ARTE FIORENTINA SEC. XV

N. 88. ARTE TEDESCA SEC. XVI. IGNOTO

Fotoinc Danesi-Roma.

MEDAGLISTA H. S. (Hans Schwarz?).

82. Busto a sinistra di Carlo V, con lunghi capelli, berretto in capo, mantello e Ordine del Toson d'oro:

EFFIGIES . KAROLI . QVINTI . M . D . XXI — H. S.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 73.

83. Busto a destra di Carlo V, con berretto a larghe tese, lunghi capelli:

KAROLVS . V . ROM . IMP . HYSPAN . REX.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 65.

84. Busto a sinistra di Carlo V, con berretto in capo e lunghi capelli:

IMP . CES . CAROLVS . V . HIS.... SQ SICILIA TE IERVSALE . REX . ARCH....

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 58.

MEDAGLISTA H. F. (Federigo Hagenauer).

85. Busto a sinistra di Filippo Melanton, con lunghi capelli e barba a punta:

PHILIPPVS . MELANTHON . ANNO . ÆTATIS . SVÆ . XLVII — HF.
R°: PSAL . 56 | SVBDITVS ESTO | DEO E ORA EVM | ANNO | M D XXXXIII.

Bronzo. Dia. M. 36.

86. Busto da tre quarti, molto rilevato, di Martin Lutero, con berretto in capo:

MAR — LVT.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 84.

87. Busto virile volto a sinistra, con berretto in capo, mantello con pelliccia.

Senza R°. Bronzo. Dia. M. 69.

88. Busto virile volto a destra, con berretto in capo, abito scollato; ai lati del busto:

. C . — . R .

R°. La fenice tra le fiamme che guarda il sole; sotto, un'ancora.
Bronzo. Dia. M. 50.

89. Busto a destra, di tre quarti, di Matteo Schwartz, con berretto in capo, corta barba, squadrata:

MATTHAEVS . SCHWARTZ . CIVIS . AVGVST . SVÆ . ÆTAT . LIIII.

R°. Intreccio di lettere, e sotto: a sinistra, uno scudo; a destra, un cimiero:

OMNE . QVARE . SVVM'. QVIA — XX . FEBR — MDL .

Bronzo. Dia. M. 40. (Una medaglia con lo stesso rovescio e con la testa di Matteo Schwartz, vista invece di profilo e senza berretto, è riprodotta nel volume del Lenormant: *Monnaies et Médailles* [Paris, Quantin, pag. 269], e assegnata a Federigo Hagenauer. A Berlino si trova un esemplare con il R° diverso).

90. Busto virile a destra, con lunghi capelli e berretto in capo:

IOAN . IACOB . D . G . ARCHIEPS . SALISBVRG . APOSTOL . SED . LEG . ANO . ÆTA . 43.
15 — 62

Stemma sormontato dal cappello cardinalizio:

IN . DEO . CONFIDENS . NON . DESOLABITVR.

Oro. Dia. M. 35.

Medaglia di artista spagnuolo.

91. Busto coronato a destra di Ferdinando I d'Aragona:

FERDINANDUS . REX.

R°. Busto a destra di Giovanna la *Pazza* con corona in capo:

IOHANNA . REGINA.

Argento. Dia. M. 18.

II.

ROSALBA CARRIERA.

Per l'inaugurazione delle sale degli autoritratti
nella R. Galleria degli Uffizi.

I.

I più autorevoli biografi di Rosalba Carriera, perchè furono suoi amici e i loro scritti, per quanto brevi, hanno valore di testimonianza, sono il parigino Pier Giovanni Mariette, raccoglitore di stampe e disegni, il conte Antonio Maria Zanetti, del fu Alessandro, e il costui fratello Gerolamo.[1] Gli altri, che vennero poi, copiarono tutti, chi più e chi meno, da essi. Fra quelli che copiarono meno si deve porre il canonico D. Giovanni Vianelli della Cattedrale di Chioggia, il quale, avendo avuto in dono dalle sorelle Giovanna ed Angela Pedrotti, eredi della illustre donna, molti disegni originali e cinquecento e cinquanta fra minute autografe e appunti e lettere d'altri a lei, meditò, conscio dell'importanza del tesoretto, di pubblicarne l'epistolario; e si accinse a pubblicarlo a modo suo, scancellando e correggendo con l'inchiostro vocaboli e frasi che non si affaccevano al suo povero gusto. Spaventato, come credo, della immane fatica, cambiò idea, e diede invece alle stampe (*Venezia, Coleti, 1793*) gli appunti quotidiani di Rosalba durante il suo soggiorno a Parigi, col titolo pomposo di: *Diario degli anni 1720 e 1721 scritto di propria mano in Parigi da Rosalba Carriera, dipintrice famosa,* come se questo documento fosse dovuto a quella solenne occasione. Non disse, com'era dovere

[1] Mariette, *Abecedario.* — A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche di veneziani maestri.* Libri V. Venezia, Albrizzi, 1771. — Girolamo Zanetti, *Elogio di Rosalba Carriera scritto in Padova per l'Accademia di belle lettere ed arti il 16 dicembre 1781,* pubblicato da Costantino Zacco per nozze Lippomano-Querini Stampalia. Venezia, Alvisopoli, 1818. Mancano di valore e d'autorità certe *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera scritte dall'ab. N. N. nel 1755,* pubblicate nel 1843 (Padova, Sicca), per nozze Cabianca-Fioravanti-Onesti.

di scrupoloso editore, che ella, per abitudine, appuntava giornalmente il suo diario artistico, per il buon andamento della propria azienda, e non per lasciare traccia di sè nella posterità; e che quello edito da lui, vergato su pezzetti di carta volante, varî di forma e di grandezza, altro non era che la reliquia di diarî anteriori e posteriori dispersi, i quali dovevano poi riallacciarsi coi diarí degli anni dal 1723 al 1728 (a loro volta interrotti) esistenti fra le carte appartenute a Rosalba, e ricordati appena dal Vianelli per cavarne qualche notizia. Invece egli rimpinzò crudelmente di note quei semplici appunti, e vi insaccò quanti più brani di lettere potè, lusingandosi di dare, così facendo, una illustrazione completa e insieme la figura viva della pittrice. Se non che per la illustrazione del documento le note sono eccessive, e per la figura della donna sono deficenti. Il canonico vide questo lato debole e la pedantesca inopportunità del suo metodo, e confessò che gli mancavano la necessaria preparazione di studî e l'arte dello scrittore. Allora, perchè avventurarsi in quel pelago? Altri dirà che il fine recondito di lui, mandando alle stampe il diario parigino di Rosalba, fosse di battere la gran cassa per chiamare a raccolta i compratori d'autografi; ma è certo che tre anni prima egli aveva stampato, a scopo di vendita, il catalogo dei quadri e dei disegni provenienti in gran parte dallo studio della Carriera, fra i quali emergeva un albo di sessantasette schizzi a penna, meno pochi a lapis piombino; [1] ed è pure certo che questi disegni furono venduti e dispersi, e le cinquecento e cinquanta lettere appartenute a Rosalba furono comperate dal Tomitano, che le seppellì nella sua famosa biblioteca di Oderzo.

Quando nel 1865 Alfredo Sensier pubblicò tradotto in francese, anzi ridotto e commentato, il diario già edito dal Vianelli, [2] queste lettere non esistevano più in quella biblioteca, e vano fu il ricercarle negli archivî di Francia e d'Italia. Addolorato di ciò, il Sensier non seppe darsi pace di non avere incontrate almeno, nelle lunghe e pazienti ricerche, le lettere di Rosalba al Mariette. È poi curioso che non istupisse d'avere scoperta la lettera con cui ella accompagnava il suo quadro d'obbligo all'Accademia di pittura in Parigi, Istituto governativo, presso un privato raccoglitore, il signor Jules Boilly! [3]

In fatto di argute osservazioni e di buon senso critico, il Sensier non si mostrò punto superiore al Vianelli. Traducendo il diario, si propose per unico fine d'identificare le persone ivi nominate, di raddrizzarne i

[1] Cfr. *Catalogo di quadri esistenti in casa il signor D. Giovanni dott. Vianelli, canonico della Cattedrale di Chioggia.* Venezia, Palese, 1790.

[2] *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721, publié en italien par Vianelli, etc.* Paris, Techener, 1865.

[3] Op. cit., 455, *nota.*

Rosalba pinx.t — *F.s Bartolozzi sculp.t* — *Walker excudit*

LA SIG.RA ROSALBA.

Engrav'd from an ORIGINAL PICTURE *of La Sig.ra Rosalba's in the Possession of J. Walker.*

London. Pub.d Jan.y 1.st 1778, by J. Walker, N.o 148, in the Strand.

cognomi, quasi tutti storpiati, e delle note del canonico serbare soltanto quelle che potevano servire al suo scopo. E sta bene; ma per una nota eliminata ne aggiunse due, annotando persino le note del primo editore, e ogni volta che lo potè, s'indugiò a narrare le avventure de' personaggi nominati. La biografia di Rosalba, che chiude il volume, si riduce, in sostanza, a un'indigesta raccolta di lettere o di frammenti pubblicati dal Vianelli e dal Bottari, e in difetto di materiale nuovo, le lacune sono colmate di facili sentenze, snocciolate con vacua baldanza di frasi. Che se il Sensier rifiutò del Vianelli precisamente le postille più importanti per l'arte, si direbbe che lo facesse per non rendere inutile la ristampa dell'opuscolo del buon canonico, fatta a Venezia mentre usciva a Parigi il volume francese.[1]

La corrispondenza di Rosalba era capitata, intanto, nelle mani, come si tiene per certo, di Guglielmo Libri, famoso trafficante di codici e d'incunabuli italiani; senza che nessuno lo sospettasse, era andata ad aumentare il colossale archivio di lord Ashburnham, nel castello di Battle-Hastings in Inghilterra, e, con molta gioia del possessore, si reputava perduta. Se non che, per inaspettata fortuna, rimpatriò nel 1884 insieme con il fondo Libri e con i codici danteschi, acquistati, dopo la morte del nobile lord, dal Governo italiano e assegnati alla Laurenziana di Firenze.[2]

Questa corrispondenza consiste in cinque volumi, di legatura moderna. Clementino Tomitano divise, nei primi quattro, le lettere per ordine di autore, e, quasi sempre, di data, facendo precedere, quando lo seppe, ogni autore da un cenno biografico, e mettendo a posto, quando si potevano facilmente determinare, le minute di risposta. Ogni volume è intititolato: *Lettere originali di pittori oltramontani e italiani — di letterati illustri — e d'altri personaggi ragguardevoli — scritte — alla celebre dipintrice — Rosalba Carriera Viniziana — Oderzo 1826.* Il volume primo reca in fronte il ritratto di lei inciso a contorno dal Comirato per la *Galleria* del Gamba, e sulla pagina seguente è trascritta la famosa ottava ariostesca:

> Le donne son venute in eccellenza
> Di ciascun'arte ove hanno posto cura.

Viene quindi la copia dell'elogio recitato a Padova da Girolamo Zanetti; poi l'indice generale alfabetico dei corrispondenti, ripartito per volume, però senza citazione di pagina; quindi segue il diario dato in luce

[1] Venezia, Antonelli, 1865. Per nozze, Bullo-Salvagnini.

[2] *Collocaz. Ashburnam, 1781.* La somma per l'acquisto (585,000 lire) fu votata dal Parlamento con la legge 21 luglio 1884, n. 2534, serie 3ª. Mi è grato rilevare che alla presentazione di questa legge assai contribuirono gli efficaci impulsi del nob. professore Antonio Favaro, dell'Università di Padova.

dal Vianelli, e finalmente l'epistolario. Il quinto volume raccoglie quasi esclusivamente gli autografi di Rosalba: minute di lettere, appunti, ricevute, diarî, pensieri; e vi sono poesie e sonetti a lei, tentativi di versi proprî, e alcune colorite lettere di Giovanna Carriera alla madre.

Se la corrispondenza non è completa, ne è però la parte migliore, e forse alla scelta non fu estranea la volontà della pittrice. Conforta questa induzione la traccia continua dei lavori principali eseguiti per diversi personaggi italiani e stranieri; la cura di serbar memoria dei fatti più salienti della sua vita, e la serie quasi completa delle lettere indirizzate a lei dai migliori amici che ebbe, dopo Antonio Maria Zanetti: i parigini Pietro Crozat e Pier Giovanni Mariette. Il Vianelli si giovò largamente, come si disse, di queste lettere; ne riportò alcune; di altre citò molti brani; ma dubitando della cultura de' suoi lettori, le fece voltare in italiano da un nipote di lui. Siccome il Sensier le ritradusse poscia in francese, da oggi, che darò in appendice gli originali più importanti nei riguardi artistici, avremo la curiosa combinazione di due testi francesi, d'autori diversi, d'una stessa lettera.

L'anima del passato si agita in questi codici che ho sott'occhio; intorno alla pittrice aleggia un alto sentimento di rispetto e di venerazione. Una folla incipriata, vestita di raso e di seta, pronta a pagare qualunque prezzo un'opera delle sue mani, fa ressa allo studio di lei; e sono principi, gran dame, cortigiani, prelati, artisti, uomini d'arme, genti di paesi, di lingua, di costumi diversi, fra cui la guerra ha seminato larga messe di rancori e d'odî profondi, ma che si trovano uniti in un solo pensiero dinanzi a questa donna, cui pur la natura negò il fascino della bellezza. Per lei s'abbassa l'alterigia dei grandi; per lei l'applauso, dovunque si elevi, non ha riserve nè infingimenti; l'amicizia scopre le più delicate e cavalleresche espressioni per lei; e fra tanto profumo di gentilezza, tanto alito di poesia, ella ci apparisce come in un giardino fiorito.

II.

Ebbe origini modeste. Andrea Carriera, suo padre, nativo di Chioggia, era fattore in casa del procurator Bon, e la madre, Angela Foresti, ricamatrice, era figlia d'un *vendi fassi* (rivenditore di legna da ardere) della contrada d'Ognissanti in Venezia.[1] Vogliono i biografi che Andrea fosse

[1] Ciò si ricava dall'atto di matrimonio rintracciato nei registri della chiesa di San Basilio, ora conservati in quella de' Santi Gervasio e Protasio, e favoritomi dall'ingegnere Federico Rosso. L'atto è così concepito:

«A dì 6 Xbre 1671. Tra il sig. Andrea Carriera Fattor in casa dell' Illmo et Eccmo

impiegato nelle Cancellerie della Repubblica, e se ciò è vero, vi entrò dopo. Rosalba fu la primogenita di tre sorelle, Angela e Giovanna. L'Orlandi, che primo parlò di lei nell'*Abecedario,* bene augurandone l'avvenire, la disse nata a Venezia nel 1678; l'anonimo autore dell'elogio inserito nel *Museo Fiorentino* stabilì, invece, il 1675, e Antonio Maria Zanetti accolse questa data, precisando anche il giorno 7 di ottobre, e la parrocchia di San Basilio. Se non che il fratello Girolamo, attenendosi all'Orlandi, ripetè l'anno 1678, e il Mariette, scostandosi volutamente da tutte queste opinioni, affermò che la pittrice avea veduto la luce nel 1671. Il Vianelli si schierò dalla parte dello Zanetti, e il Sensier, venuto ultimo, potè facilmente decidere la questione pubblicando il certificato battesimale.[1] Non tenne conto, però, della differenza fra l'anno comune e l'anno ufficiale della Repubblica Veneta, che decorreva da un marzo all'altro, e secondo cui venivano segnati tutti gli atti pubblici; sicchè Rosalba Giovanna Carriera nacque a Venezia veramente il 7 di ottobre 1976. Il Mariette conobbe questa data e il documento che la comprova, ed ebbe torto di contrastarne l'autenticità.[2]

sig. Procurator Bon fio del q.m Costantin Pitor nativo di Chiozza, al ponte della Contrà di S. Barnaba et la signora Alba fia di D. Anzolo Foresti Vendi fassi di questa Contrà a Ogni Santi.»

[1] Egli veramente pubblicò un estratto rilasciatogli nel 1865 dal parroco della chiesa de' Santi Gervasio e Protasio, vantandosi, non si sa perchè, d'averlo rinvenuto nell'Archivio di Stato. L'atto originale, tratto dai registri di San Basilio, è questo:

«A dì 17 Ottobre 1675. Rosalba Zuanna fia del sig. Andrea Carriera q. Costantin, et della signora Alba de Anzolo Foresti sua cons.te Compare il N H Ser Ant.° Longo fio del N. H. Ser Franco della Contrà di S. Vidal, nacque li 7 del corr.te Levatrice Caorlini, Battezò il Piovan.»

Ecco ancora l'atto di nascita della sorella Angela:

«A dì 23 Sett.e 1677. Anzola Cecilia fia del sig. Andrea Carriera q.m Costantin, et della signora Alba Foresti sua cons.te: comp.re il N. H. Ser Andrea Contarini fu de q.m Marc'Ant.° nacque li 10 del corr.te Levatrice Caorlini, Battezò il Piovan.»

Anche questi documenti li ebbi dall'ing. Federico Rosso. L'atto di nascita di Giovanna Carriera è irreperibile. Nei registri di San Basilio non esiste. Doveva trovarsi in quelli di San Vio, che andarono dispersi o bruciati in un incendio. Infatti i registri, tuttora visibili, dei battezzati in questa parrocchia, cominciano col 1687, anno in cui Giovanna era senza dubbio già nata. Le ricerche fatte negli anni successivi non diedero alcun risultato.

[2] Il pubblico non conosce la questione, perchè fu discussa privatamente dal Mariette col Temanza in cinque lettere scritte fra il 1769 e il 1770, conservate nella raccolta Moschini al Museo Civico di Venezia. Partendo dalla falsa premessa che Giovanna fosse la seconda delle sorelle, e *Anzola Cecilia* la terza — come assicurava di aver udito a Parigi dalla bocca stessa della pittrice — il Mariette riteneva fermamente che l'atto di nascita, del quale avea copia, che parla di *Rosalba Zuanna,* dovesse attribuirsi a Giovanna, e che la pittrice fosse più anziana, e propriamente nata nel gennaio del 1671

La bambina popolava di figurette i libri di scuola, e il padre, figlio d'un pittore e un po' artista egli stesso, trovandole ben fatte per quell'età, volle secondare il genio della figlia, e la pose prima alla scuola di Giuseppe Diamantini, e poi di Antonio Balestra, discepolo di lui.

Dal Balestra, pittore fosco, ma ragionevole e diligente, potè, forse, imparare, come Giuseppe Nogari, a disegnare le teste con verità e sentimento e a dipingerle in olio; ma non potè apprendere la miniatura e il pastello, pochissimo apprezzati fino a quel tempo, e non praticati mai nè dall'uno nè dall'altro di quei maestri. Girolamo Zanetti e il Mariette affermano che la fanciulla, prima di studiare col Diamantini, approfittò degl'insegnamenti di Giannantonio Vucovich Lazzari, morbido copista a pastelli di Jacopo Bassano. Dimostreremo, invece, che Rosalba conobbe assai più tardi quel genere d'arte.

Imparato alla meglio a dipingere ad olio, si diè a copiar quadri per guadagnare qualche cosa ed aiutar la famiglia, e cominciò a miniare nel 1698, istruita, io credo, dall'astigiano Felice Ramelli, canonico regolare Lateranese, vecchio e confidente amico della famiglia Carriera, e affezionato alla giovinetta come un secondo padre. L'Orlandi parlava di lei nel 1704, chiamandola *degna miniatrice*, da cui si speravano *opere singolari;* ma il suo nome era già favorevolmente noto in Italia e oltre le Alpi. Infatti, il 4 maggio 1700, Antonio Orsetti, di Lucca, per il dono avuto del proprio ritrattino su avorio, la ricambiava ingenuamente con

('72 stile comune), come Angela, vedova Pellegrini, gli aveva fatto scrivere poco dopo la morte della illustre sorella. In ciò lo confermavano gli errori dei documenti ufficiali, che a suo tempo rileveremo, e l'impossibilità di trovare l'atto di nascita di Giovanna, ignorando la distruzione dei registri che lo dovevano contenere; quantunque sarebbe bastato a farlo ricredere il certificato di matrimonio dei coniugi Carriera. Perchè, secondo l'opinione da lui sostenuta, Rosalba sarebbe venuta al mondo dieci mesi prima di quel certificato, cosa impossibile fra gente così scrupolosa e pia, dal Mariette ben conosciuta. Tenace nella sua credenza, non trovando a Venezia un documento che lo appagasse, egli sospettò perfino che Rosalba fosse nata a Loreo, d'onde era oriundo suo padre, e vi fece fare vane ricerche. « Elle est donc née à Venise » — conchiudeva, senza dichiararsi vinto, il 21 luglio 1770 — « et avant que son père occupât une maison sous la paroisse où ses autres sœurs ont reçu le baptême; car je demeure toujours convaincu que l'extrait baptistère qui porte le nom de *Rosalba Zuanina* n'est point le sien, mais celui de sa sœur cadette, qui peignoit en miniature comme la sœur ainée, qui l'aidoit dans ses ouvrages, et qui se faisoit appeler la *Zuanina*. Ainsi il est certain que la fameuse Rosalba étoit beaucoup plus âgée qu'on ne la fait dans son éloge qui à paru dans un des volumes des Portraits des Peintres de la Galerie de Florence, et que la date de sa naissance qui m'a été envoyée de Venise par la Pellegrini, sa sœur, est la véritable. J'ai pris sur cela mon parti, et vous verrez quelque jour que j'y suis fondé, car il faut espérer que vous parviendrez à la fin à découvrir un fait qui pour être très-récent n'est pas moins obscur ».

due paia di guanti e con due cuscinetti odorosi, lavorati da quelle monache.[1] Il mese dopo, un Luigi Vatin riceveva a Parigi una Madonnina assai bella, e pregava Rosalba « virtuosissima nell'arte della pittura », di sollecitare l'invio d'un *fondello* promesso, rappresentante una dama in atto di sigillare una lettera. Con la parola *fondello,* spessissimo usata dalla pittrice, ella intendeva la tavoletta d'avorio miniata; qualche volta, per altro, l'adoperò nel vero senso, spiegato dal Baldinucci nel Dizionario delle arti del disegno, cioè per disegno a lapis od a penna, e fra i disegni comprendeva i pastelli. Anche il conte Pietro Petronij Caldana, da Pirano, sua residenza, chiamandola *illustre signora,* la ringraziava di una Madonnina, e le si raccomandava per avere un giovane copista di storie e di paese che gli decorasse una sala, riproducendo quadri famosi, in sostituzione d'un altro giovine fiammingo, raccolto ed educato da lui, ma poi scacciato perchè si ubriacava. Offriva al nuovo venuto venti ducati all'anno e le spese, a patto che lavorasse più che poteva, nei giorni festivi uscisse col padrone, e alla venuta di qualche ospite facesse in casa da cameriere o da barcaiuolo. In tutto il 1701 la corrispondenza ricorda una sola Venere per il Vatin, da cui fu decantata in versi francesi; e nell'anno seguente, una sola immaginetta per essere incastonata in un anello del generoso Mecenate di Pirano, il quale, del resto, reputava degne di legatura in oro tutte le opere di lei. Questa lacuna dell'epistolario ha, forse, una ragione, perchè quantunque vi siano rammentate solo le opere principali, pure vi si nota la scarsità o la mancanza assoluta di lettere in quegli anni, appunto, in cui la pittrice attraversava straordinarie vicende. E la ragione si deve ricercare, io penso, nell'essersi Rosalba messa a studiare in quel tempo il pastello, infervorata dai consigli e dall'esempio di Cristiano Cole, abilissimo dilettante e gran signore inglese, da lei conosciuto nell'occasione che gli fece il ritratto. L'elogista, del *Museo Fiorentino,* seguìto da Girolamo Zanetti più tardi, non nega il fatto, ma lo attribuisce, errando, al 1708; e aggiunge che Rosalba, recatasi in villa dai signori Gabrielli, suoi parenti, lavorò a pastello il ritratto d'una fantesca e di alcuni villeggianti, con maraviglia di tutti, e che questi furono i suoi primi saggi. Il buon canonico Vianelli, pur avendo i documenti sott'occhio, rifiuta di crederci, e adduce in prova dell'opinione contraria che la prima lettera scritta dal Cole a Rosalba porta la data di Padova 9 novembre 1704; mentre risulta — ed è vero — che il canonico Ramelli le spediva da Roma dei rocchietti di pastelli fino dal 5 di luglio, cioè quattro mesi avanti; sicchè, ne conchiude, essa conosceva quel genere di pittura prima di conoscere il Cole. Il Vianelli avrebbe ragione

[1] V. Appendice, *Lettere,* I.

se la lettera di quel signore, da lui citata, non rivelasse una relazione preesistente. Dopo accennato a un rapido viaggio a Vicenza e a Verona, in un gergo anglo-italo-veneziano è detto: « Al mio ritorno qui sperava una lettera de sua mano, et de intender que Ella sarebbe stata a la Mira; ma non havendola trovato, credo que sarà ancora in Venetia, e così io non potevo haver el vantaggio de vederla avanti que parto per Roma. » Certo è che il primo pastello autentico, una testa muliebre, uscito dalle mani della Carriera, fu da lei spedito a Bologna al conte Ferdinando Maria Nicoli, nel giugno del 1703. Fu molto lodato, e il Crespi — detto *lo Spagnuolo* per la studiata lindura del suo vestire — ne ammirò singolarmente il disegno e la diligenza del colore, e a uno che vicino a lui esclamava: *Fortunato quell'artista che avrà in moglie Rosalba!* — rispose: *Per bene accoppiarla bisognerebbe che Guido Reni tornasse al mondo.*[1]

Lei, frattanto, andava educando all'arte le sue sorelle, peritissime nella musica, nel canto, nel latino e nel francese, e d'ingegno pronto e vivace. Giovanna ne mostrava più di Angela; ma le tre sorelle, in un tempo in cui le donne, anche d'alto lignaggio, non erano, generalmente, più istruite d'una serva, parvero predilette dal cielo, e Luisa Bergalli verseggiava:

Voi che spregiate il gentil sesso, voi
  D'Angela di Giovanna e di Rosalba
  Venite a mirar l'opre, e dite poi,
Dite pur s'io mentisco, e se m'inganna
  La passione, e dite pur se noi
  Donne all'ago ed al fuso il ciel condanna.

L'insegnamento artistico fu interrotto per Angela — fra tutte la più avvenente, la più alta e ben proporzionata — dal suo matrimonio con Antonio Pellegrini, pittore rapidissimo, nato a Venezia da un guantaio padovano.[2] Uomo probo, laborioso e pio, era dotato d'indole assai gioviale e di graziosa loquacità. Seppe farsi adorare dalla moglie, che soleva chiamarlo il suo burattino, e guadagnare la simpatia e la stima di Rosalba, alla cui parentela e protezione costante dovette la sua straordi-

[1] V. Appendice, *Lettere*, 2.

[2] Così A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*. — L'elogio del *Museo Fiorentino* lo afferma, invece, nato in Padova nel 1674, e poco più innanzi lo dice morto nella parrocchia di San Vitale « della città di Venezia, *sua patria!* » (IV, 274). L'autoritratto del Pellegrini esiste oggi nei magazzini della Galleria degli Uffizi, insieme con molti altri, giudicati di poco valore artistico. La Giunta superiore di Belle Arti, nella seduta del 28 maggio 1898, ha fatto voto che tutti quanti tornino ad essere esposti al pubblico, e che d'ora in poi « nessuno degli autoritratti venga tolto dalla collezione, avendo quelle opere anche uno speciale interesse storico. »

naria fortuna in Europa come decoratore. L'annunzio delle prossime nozze fece andare in solluchero il canonico Ramelli, il quale ne ringraziò il buon Dio, e si dichiarò dolente di non poter celebrare a Venezia il lieto avvenimento, mangiando insieme con gli sposi una famosa frittata con la salsiccia, sua rinomata specialità.[1] Si disse, però, fiducioso di poterla mangiare quando la famiglia fosse cresciuta, non potendo supporre che vi rinunziava per sempre; giacchè quel matrimonio, quantunque bene assortito e felice, non fu lieto di sorrisi infantili.

Uscita Angela dalla famiglia, Rosalba si legò con più intimo affetto a Giovanna, chiamata a Venezia *Zuanina* o *Zuaneta,* e dai suoi semplicemente *Neneta,* per la statura bassa e per l'esile fibra, e una bontà d'angelo, un candore quasi di bimba, che gli anni e l'esperienza della vita non valsero a trasformare. Gravi e frequenti malattie, patite nella prima gioventù, avevano raffinata la sua squisita sensibilità; e questa, unita ad una fede profonda, temperava il brio naturale del suo carattere con dolci malinconie. Attivissima, si alzava col sole, e trovava tempo di tutto fare: le sue devozioni, i conti di casa, ricevere visite e restituirle, leggere libri per propria istruzione, rispondere agli amici lontani, preparare a Rosalba i lavori, eseguire in miniatura o a pastello le copie desiderate dai clienti, combinar mascherate, cucirsi gli abiti, e soccorrere la numerosa legione de' suoi poverelli. Quando stanca, spossata, s'addormentava sulle poltrone, e tutti la burlavano, ed il cognato ne faceva la caricatura, essa ne soffriva senza dir nulla, e di soppiatto si rifugiava in cucina a bere il caffè; ma per quanti ne bevesse il sonno era sempre signore di lei, e tornava a dormire, e le burle rincaravano; sicchè la dolce Neneta finiva col ridere di sè stessa. La sua semplicità nulla toglieva al giudizio, anzi dava maggior rilievo alle sue virtù, e le conciliava stima e rispetto maggiori. Adorava Rosalba per la superiorità dell'ingegno, perchè uguale era in esse la rettitudine del pensare, perchè avevano comuni molte delicatezze dell'animo; l'adorava perchè nell'indole più robusta di lei trovava protezione e sostegno.

Intanto il Cole era giunto a Roma, e avendo visto che molti miniatori mediocri vi godevano un credito singolare, proclamò a gran voce, fra quegli artisti, la superiorità di Rosalba. Mostrò a tutti il proprio ritratto eseguito da lei, e ognuno fu scosso da « grandissima admiratione ». Un inglese, certo Scudamore, preparò le valigie per andare a Venezia a chiedere alla pittrice l'immagine di sè stesso; e un altro, Davide Roberts, la pregò di fargli, in tre o quattro settimane, una Venere dormiente in un giardino. Fosse dipinta sul più grande pezzo d'avorio che potesse trovare

[1] Appendice, *Lettere,* 3.

in commercio, avesse il seno e le gambe svelate, mostrasse, insomma, il bel corpo tanto ignudo, quanto la coscienza poteva permettere; avrebbe pagato qualunque somma.

L'opera fu pronta nel tempo stabilito, e il ritratto dello Scudamore ebbe gli ultimi tocchi nel maggio del 1705.[1] Lieto del buon successo, il Cole incitava Rosalba a non interrompere per questo l'esercizio del pastello, e, come già sappiamo, la provvide largamente di rocchietti colorati, facendoli fabbricare in sua presenza, per maggior garanzia, da un operaio romano, e vi aggiunse qualche tinta fine per le sfumature più delicate. La pittrice seguiva con diligenza i consigli dell'amico, e vedendolo così ben disposto per lei, gli palesò il desiderio di entrare a far parte dell'Accademia di San Luca, confessandogli nello stesso tempo l'intenzione di non esporsi direttamente, per non compromettere la riputazione acquistata. Egli capì subito che cosa doveva fare, e si adoperò così cautamente col segretario Giuseppe Ghezzi e con Carlo Maratta, Principe in carica dell'Accademia — giudicato, a quel tempo, il primo artista di Roma — che riuscì a far ammettere la Carriera nell'ordine dei pittori. Ottenuto ciò, occorreva che, per conseguire l'ammissione fra i soci e le lettere patenti in carta pecora col relativo sigillo, ella mandasse il proprio ritratto ad olio, di grandezza prestabilita, ed inoltre un lavoro di sua mano.

« Con la posta ventura trasmetterò ogni cosa » — scriveva Rosalba il 22 agosto al Cole — « Lei, intanto, si prepari a vedere la peggior cosa ch'io habbi mai fatto a' miei giorni, poichè fui sì sgratiata di non poter, come bramavo, far più d'un fondello, e poi mandar il meglio. Dirà Lei ch'io ho avuto del tempo assai, e questo è verissimo; ma V. S. Illustrissima non mi lascierà senza compatimento, quando saprà che l'origine di ciò che gli parerà trascuratezza, fu la premura di servire alla natione Inglese, ch'io molto stimo, che di continuo fa istanza per ritratti; e poi una febbricina leggera, che di quando in quando mi sturbò tutto quest'estate. Se queste, che non son scuse, mi faran scusa alla tardanza, so che non me la faranno alla imperfetione dell'opera, dopo ch'havran veduto ch'ella è indegna d'esser esposta alla vista di quei virtuosi ».

Il ritratto, dipinto, non bene, da Sebastiano Bombelli, e la miniatura, giunsero al Cole dopo la metà di settembre. Nel suo solito linguaggio internazionale egli rispondeva il 19 di quel mese: « Giovedì ho ricevuto suo ritratto. Mi pare che il sig. Bombaily (*sic*) non ha fatto quanto fece prima, et il ritratto era un puoco demagiato. Quel carto olioso doveva esser fatto con olio de oliva o con botiro, et li canti hanno fatto un puoco d'impressione nel colore, che è stato messo con prodiga mano

[1] Appendice, *Lettere*, 4.

intorno al ritratto; del restante risembra, ma non vi hanno fatto giustizia, e si vede qualche tratti da maestro nel viso. Ho fatto polire et extendere il ritratto quanto che poteva bene... Jeri andai dal signor Giuseppe Chiari, e là trovai il Sig. Cav. Carlo Maratta, principe dell'Accademia. Gli ho mostrato il suo lavoro, che fu ammirato egualmente da tutti e due. Il Sig. Cavaliere lo teneva da più di mezz'ora in mano, e diceva che V. S. aveva scelto un soggetto difficile, bianco sopra bianco; che fece da Maestra grande; che Guido Reni non poteva fare di più ». Soggiungeva che quella miniatura sarebbe stata mostrata al Papa, amatore e buon giudice d'arte, e deplorava di non poter assistere alla cerimonia del solenne ricevimento di lei, perchè « non si tenerà congregatione del Academia fin a domenica 27 instante, quando tutta l'Academia si assembrarà nel Campidoglio, ove sarà proposta Sua Signoria et una grande virtuosa scultrice Hispaniola che sta a Madrid, et ha inviato un bozzo bellissimo fatto da detta virtuosa, ed io sarò partito ». Dai registri della Accademia di San Luca risulta che Rosalba vi fu ammessa, appunto, il 27 settembre di quell'anno 1705. [1] Fra i ritratti degli Accademici esiste ancora quello di lei dipinto dal Bombelli, brutto in origine, ed oggi più brutto ancora, guasto, com'è, dai restauri. Il Cole, riparando ad una dimenticanza, vi aveva scritto a tergo il nome e cognome della pittrice, e l'età, congetturandola, com'egli stesso dichiarava. Se non che il quadro venne rifoderato, e l'annotazione non è più visibile. La miniatura originale, quando l'andai a cercare, stava nascosta in un magazzino, con altri dipinti di piccola mole, reputati robaccia; ma oggi fu esposta in Galleria, misura in altezza 15 centimetri, e 10 in larghezza, e reca il numero d'inventario 717. Rappresenta a mezzo busto una fanciulla che tiene fra le mani una colomba,

[1] Il verbale disteso in quel giorno è il seguente:

« Fu fatta Congregazione generale e prima Accademica, nella quale intervennero:

« Sigg. Carlo Maratta, Principe — Francesco Monnovelle (*Monnoville, fiammingo*) — Lorenzo Nelli — Domenico Ruberti — Giuseppe Ghezzi, Segretario — Benedetto Luti — Lorenzo Ottone — Carlo Buratti — Carlo Francesco Bizzarri — D. Filippo Lutj — Pier Francesco Garolli.

« Avendo fatta istanza la signora Rosalba Carriera, pittrice venetiana, d'esser ammessa per nostra Accademica di Merito, et in tale effetto havendo esibito un ritratto d'una donzella fatta di sua mano per lasciarlo in sua memoria, fu quello ricevuto, veduto et approvato per essere meritevole di essere Accademica, onde di comune consenso o senza alcuna discrepanza fu dichiarata nostra Accademica di Merito, con ordine a me, Segretario, di scriverla fra le altre nel solito catalogo, e che se ne spedisse lettere patenti nella più ampla forma.

« *Segretario:* G. GHEZZI ».

(*Archivio della Insigne Accademia di San Luca, n. 692 di protocollo generale, secoli XVII-XVIII, vol. I, scansia 1ª, Atti dal 1674 al 1712*).

ACCADEMIA DI S. LUCA

MINIATURA DONATA DA ROSALBA NEL 1705

ed è palese l'intendimento di dare un saggio di miniatura, ottenendo l'effetto con la più grande semplicità. Infatti le tinte sono pochissime e delicate, la carne è figurata dallo stesso avorio, che il tempo ha ingiallito, e la gamma dei bianchi è studiata con molta intelligenza e finezza. A tale difficile studio dei bianchi voleva alludere il Maratta nel giudizio riferito dal Cole; il quale giudizio collima in parte con questa nota scritta ad inchiostro, forse dal Maratta medesimo, sulla tavoletta di legno che a tergo difende il leggiadro lavoro: « La presente miniatura è stata fatta dall'insigne miniatrice signora Rosalba Carriera, veneziana, sopra lastra di perfetto avorio, il colore del quale è servito di mezzatinta, con stupore dell'arte. L'Autrice essendo stata ricevuta per Accademica di merito l'anno 1705, fece del presente gratuito dono ».

III.

L'Europa fremeva in armi, disputandosi il trono di Spagna, per ciò Principi e diplomatici e personaggi illustri avevano spesso occasione di attraversare l'Italia e di far sosta a Venezia, sempre più assopita nell'estasi de' suoi carnovali, e sempre più ignara dell'avvenire. Sullo scorcio del 1704, Massimiliano II di Baviera, profugo dopo la rotta di Hochstaedt, chiese a Rosalba la propria immagine e quella delle più celebri dame veneziane, per consolare l'abbattuto spirito con la dolce serenità dell'arte. Mentre, compiuti altri lavori già incominciati, ella dava mano a soddisfare il desiderio principesco, ecco giungere fra le lagune (1706) il duca Cristiano Luigi di Meclemburgo e Carlo VI, Elettore Palatino, e chiedere anch'essi la propria effigie, e i ritratti delle dame più note, che Rosalba avrebbe eseguito a suo agio. Ambidue si recarono spesso a visitarla nello studio, situato nella sua abitazione sul Canal Grande, in calle di Ca' Centanni, a *San Vio* (Santi Vito e Modesto), fra i palazzi Da Mula e Venier, e presero diletto a conversare seco e a vederla dipingere; e il duca di Meclemburgo, che sonava la viola, si divertiva a farsi accompagnare da lei sul gravicembalo.[1] Carlo VI, appena rimpatriato, le scrisse offrendole un posto

[1] L'indicazione della casa di Rosalba, quale si rileva da qualche soprascritta, ancora intatta, di lettera a lei diretta, non potrebbe essere più precisa. Entrando nel *sottoportico e corte Centani,* a sinistra, vi sono le adiacenze del palazzo Da Mula con qualche porta d'ingresso, e a destra il muro confinava col palazzo Venier, oggi casa Barbier, la cui facciata sul Canal Grande fu cominciata a ricostruire nel secolo scorso, e, caduta la Repubblica, rimase al solo basamento, che oggi forma cinta a un giardino. In fondo alla *calle,* di fronte, una porta, sopra l'architrave della quale un bassorilievo del Seicento figura, in grandi proporzioni, un putto ignudo semisdraiato sul fianco

alla sua Corte. Il bolognese Giorgio Maria Rapparini, segretario e consigliere di quel Principe, e amico della pittrice, ne era tutto giulivo, e persuaso che ella non si sarebbe lasciata scappare tanta fortuna, le faceva balenare idee di ricchezza e di gloria, e pensava già di ospitarla nella propria famiglia. Se non che Rosalba, molto riflessiva e seria, non si lasciò adescare alla cieca, e consultò in proposito il canonico Ramelli, vecchio e saggio maestro, il quale, nell'acciarpato francese in uso a quel tempo fra la gente cólta d'Italia, rispose:

Rome, le 6 Mars 1706.

Mademoiselle. — Votre très-chère du 27 passé, m'a fourny de quoy bien songer sur l'avis que vous avez eu la bonté de me confier touchant la lettre qu'on vous a fait voir, à fin de vous attirer au service du Palatin, que l'on dit vrayment le Prince le plus accomply du monde, et le plus capable à vous faire justice. Je souhaiterois seulement qu'il fut plus proche de ce qu'il n'est pas de chez vous, que je n'eusse pas tant à me reprocher de regarder trop moi-même si je n'ay pas le cœur pour aconsentir de vous voir éloignée davantage, et par ainsi me trouver si confus à vous expliquer mes sentiments sur cela. Je ne prétend pas, pourtant, que ma passion surpasse l'intérêt que je dois prendre en ce qui vous regarde, et de si grosse importance; c'est pour que je n'ay pas d'autre meilleur conseil à vous donner qui celuy qui vous peut donner Madame votre mère. Elle est assurément la femme de ma connoissance qui a la plus claire voyance du monde, et à qui vous devez le tout après Dieu.

Je sçay bien que vous ne la quitterez pas pour tout l'or du monde, et que vous ne trouverez pas bon aussi qu'elle quitte les autres, à moins qu'il n'y ait une assez manifeste espérance de leur profit et du vostre. Mais il s'agit de faire un long voyage dans le temps de la guerre où nous sommes, pour se rendre dans un pays où le climat, les mœurs, la langue et la manière de vivre y seront bien différents de ceux de Venise. Ils ont beau dire si par hasard ils vous mettent aux yeux que vous serez la plus honorée,

destro, conduce a una casetta in due piani, che dà, appunto, sul Canal Grande. Questa fu la casa di Rosalba. Oggi è tenuta della signora Sacconi, e serve di albergo e di pensione privata. L'interno è assai mutato, specie al pianterreno, cui fu aggiunta, probabilmente, l'area della *corte Centani*, come farebbe credere la *vera* di pozzo situata in un cortile rettangolare, che ha per confine il palazzo Venier. Forse questo ampliamento fu opera della famiglia Biondetti, proprietaria di quella casa da tempo immemorabile. Nel secondo piano dell'ala aggiunta, una stanza fu convertita in cappella, Gasparo Biondetti, acquirente della chiesa de' Santi Vito e Modesto, avendovi collocato un antico altare della chiesa stessa, in cui si pretendono sepolti gli avanzi di quei Santi patroni. La porta d'accesso non è più quella col bassorilievo. Pochi metri prima di giungervi, la *calle* è chiusa con un cancello di ferro, e si entra per una porta moderna, a destra, segnata col numero anagrafico 715, la quale sta di contro a un altarino, infisso nel muro, a pilastrini semplici, con archivolto e timpano triangolare sovrapposto, in cui vi era un Crocifisso, dicesi di qualche valore, che fu rubato. In quella ridente palazzetta, la cui facciata prospetta il *traghetto* di San Maurizio, Rosalba andò bambina, visse e lavorò tutta la vita, perdette i suoi cari, ebbe le più soavi memorie e spirò. Il Municipio di Venezia farebbe onore a sè stesso murandovi una lapide commemorativa.

et peut-être dame de cour; mais contez d'être la Reine chez-vous et dans une ville où tout le monde vient vous y honorer, malgré le peu d'ennuye, qui n'yra jamais jusqu'à la moitié de celle de ceux dont vous on vous y regarderont là, bien plus prés. Je ne pense pas que vous songiez à un parti d'un mariage, et en ce cas là je ne crois pas qu'il vous en manque avec quelqu'un qui vous soit plus propre, plus sobre, et dans un pays à meilleur gré de l'un et l'autre. S'il s'agissoit d'y aller pour un an ou deux pour en faire l'épreuve, et vous établir quelque pension dont vous pouviez en jouir en quel lieu vous fut plus commode, la protection d'un si grand Seigneur voudroit bien aussi la peine de faire une pareille course; mais de dire adieu à Venise je ne le voudrois pas, quand même vous en fussiez bien résolue, pour y maintenir, du moins, le crédit et l'espoir à ceux qui pourroient vous y désirer. Songez-y donc bien, avant que de vous résoudre, mais ne tranchez pas non plus si court avec ce Prince; c'est à dire de prendre du temps pour vous déterminer, ou bien vous en profiter en quelque façon, comme je viens de vous dire, de quelque pension, protection, etc. A vous revoir avec vos nouvelles.

Adieu de tout mon cœur.

Rosalba fece tesoro di questi savî consigli, prese tempo a risolvere, e intanto spinse innanzi i lavori commessi. Per il duca di Meclemburgo fece, sulla fine di quell'anno, quattro ritratti, dei quali uno di lui, e uno di una dama allo specchio, in atto di pettinarsi i bruni capelli. « Ben fatti, galanti, graziosi », scriveva il ciambellano Giovanni Bötticher, supplicandola, per proprio conto, di mandargli due pastelli; mentre il Duca le significava la sua alta soddisfazione, diceva che nella sua Galleria quelle opere prevalevano a tutte le altre, e che sarebbe stato lietissimo se ella si fosse compiaciuta di aumentarne la collezione.[1] Rosalba lo promise, e promise, anche i pastelli al Bötticher, soggiungendogli modestamente: « Il continuo impiego nella miniatura, che mi lascia aver poca pratica in queste (*pastelle*) mi dovrebbe far degna di compatimento ». Ciò prova una volta di più che in quel genere di pittura essa era ancora novizia. Ultimò per l'Elettore Palatino i ritratti delle dame veneziane, e, vivamente sollecitata da quel Principe, prese impegno di eseguirne altri, nella speranza di fargli meno desiderare la sua presenza. Ma poichè, più d'ogni altro, il Rapparini s'industriava a tener vivo nel Palatino quel pensiero, pensò di acchetarlo, sia pure per qualche tempo, con i regali, e gli mandò, intanto, il ritratto di Margherita, sua moglie.

La miracolosa attività delle due sorelle — giacchè, come abbiamo detto, Giovanna accudiva alle repliche — parve duplicarsi nei primi due mesi del 1709, durante il soggiorno fatto a Venezia, sotto il nome di Conte di Oldemburgo, da Federico IV, re di Danimarca e di Norvegia.

[1] La dama che si pettina, e un'altra in abito da società, sono le sole miniature ancora esistenti nel Museo di Schwerin. Pastelli non ve ne sono.

Principe affabilissimo, l'arte di Rosalba lo affascinò; più volte s'intrattenne a conversare nel suo studio, accettando un modesto rinfresco; si fece ritrarre più volte, per lasciare un ricordo di sè ai patrizi destinati dalla Repubblica a corteggiarlo; e, quando partì, commise, come i principi tedeschi, dodici immagini di gentildonne, fra le più belle e celebri. Molti lavori furono bramati pure da Federico de Walter e da Federico Weÿberg, il primo consigliere della Camera Reale, e il secondo ciambellano di Corte; i quali, intelligenti amatori d'arte, mantennero per qualche tempo con la pittrice una cordiale corrispondenza, interprete, sul principio, dei voleri del Re. [1] Questi era andato a Bologna, e di lì a Firenze, dove Rosalba gli mandò il ritratto della propria madre. Fu visto e plaudito da tutta la città e dal Granduca medesimo, secondo quanto affermava il De Walter in una lettera del 24 di marzo, scritta per ordine di Federico IV; nella quale specialmente le raccomandava le miniature in avorio delle dodici dame. Le facesse con ogni cura, impiegandovi, magari, più tempo, e incominciasse dalla Cornaro. Intanto dipingesse il ritrattino di Federico IV sul coperchio della tabacchiera che la marchesa Bentivoglio le avrebbe recata, e che era un dono del suo Signore. [2]

Non so dire chi fossero le dodici dame. Certo, oltre alla Cornaro, c'era Marietta Correr. Ne conosciamo altre sei per le ripetizioni che ne furono fatte, cioè: la N. D. Foscari, miniatura posseduta dal Mariette e venduta per trecento franchi nel 1775, con la sua raccolta; la N. D. Zenobio, miniatura spedita al Weÿberg, a Copenaghen, sulla fine del 1709, insieme con un'altra, figurante una patrizia in abito da contadina; la N. D. Maria Labia, tanto ammirata dal De Brosses, pastello venduto a Parigi con la collezione E. P. il 31 marzo 1856, quindi rivenduto per 440 franchi, con la Galleria di Eugenio Piot, nell'aprile del 1864; le patrizie Barbarigo e Lucrezia Mocenigo, pastelli esistenti nella R. Galleria di Dresda; e la N. D. Isabella Pisani, di cui Rosalba conservava l'effigie a pastello nella sua stanza. La Mocenigo, celebre per bellezza e per il vizio del gioco — (una volta perdette seimila ducati, e non avendoli pagati a tempo fu maltrattata dai creditori) — era moglie di Girolamo, Procuratore *de Supra,* [3] usciva dalla nobile famiglia Basadonna, ed era chiamata *Mocenigo dalle perle* per un anello e due pendenti di perle magnifiche e rare, che tutte le dame di casa Mocenigo aveano portate. [4] Per quanto la vanità sia fem-

[1] Il Walter morì nel 1718 e il Weÿberg nel 1820, come mi avverte il signor Emilio Bloch, direttore della R. Galleria di Copenaghen.

[2] V. Appendice, *Lettere*, 18.

[3] Così erano detti i Procuratori della chiesa di San Marco.

[4] Il Procuratore, morto a 41 anni l'8 agosto 1713, legò questi gioielli alla moglie. Si

AUTORITRATTO DI ROSALBA CARRIERA

eseguito nel 1715

oggi conservato a Firenze nella R. Galleria degli Uffizi

UNIONE COOPERATIVA EDITRICE - ROMA

mina, non tutte le dame acconsentivano di posare, e taluna ricusò di farlo per Federico IV; talchè il Weÿberg, nel gennaio 1710, da Vienna, dove si trovava: « Bisogna lasciarle stare » — scriveva a Rosalba — « et come faccio conto d'essere in sei settimane a Copenaghen, non mancherò di far parte a V. S. della volontà di S. M. ». [1] Ma fra le recalcitranti non era la Procuratessa Mocenigo, generosa, anzi, del suo ritratto a chiunque l'avesse desiderato; e devono attribuirsi a quel tempo certe rime, intitolate alla pittrice mentre stava ritraendo quella patrizia:

Del tuo pennello i nobili prodigi
  Mira l'Italia tutta, io non lo nego,
  E so che giunto all'anglico Tamigi
  Passò il tuo nome al gelido Norvego...

Ma che tenti, Rosalba? Esprimer vuoi
  Dell'inclita Lucrezia il nobil viso?
  Duro annuncio per te: non lice a noi
  Intender la beltà del Paradiso.

Come potrai tu sostener, deh, come
  La maëstà che da quel guardo scende?
  Come l'oro imitar di quelle chiome,
  Come il rubin che su quel labbro splende?...

Quel suo... non lo so dir... quel brio, quel vezzo,
  Quel raggio ch'entra a cor e il sen non fende,
  Quell'aria, quel contegno, quel disprezzo,
  Quel non so che di più che non s'intende,

Non soggiace al pennello. A tutto il resto
  Del lavoro gentil ben degna sei;
  Ma non sperar di più, chè senza questo
  Lucrezia parerà, non sarà lei. [2]

Avendo già conceduta la propria immagine, oltrechè al duca di Meclemburgo, anche all'Elettore Palatino e al suo consigliere Rapparini, la Procuratessa, per giustizia distributiva, la concedette anche al Weÿberg, cui giunse nell'inverno del 1710 coi ritratti di Federico IV e di Marietta Correr. Se questo fu trovato grazioso, se l'effigie del Re venne giudicata la migliore fra quante esistevano a Copenaghen, e due miniatori indigeni desiderarono di copiarla, il ritratto della Procuratessa parve la gemma di quella Galleria. « I nostri pittori » — scriveva il Weÿberg a Rosalba — « dicono che lo avete eseguito *con gusto e buona voglia,* poichè vi trovano

veda il testamento di lui nell'Archivio di Stato in Venezia, Atti Bronzini, B.ª 136, n. 79. Notizia comunicatami dal cav. Giuseppe Giomo, reggente l'Archivio predetto.

[1] V. Appendice, *Lettere*, 25.

[2] Museo civico di Venezia, Raccolta Cicogna, Codice 1178.

il viso, le mani, la ghirlanda e l'abbigliamento partitamente ammirevoli. Infatti io stesso lo trovo così perfetto in tutte le sue parti, che non mi sazierei mai di guardarlo ». [1] L'impressione medesima fu dalla Mocenigo portata alla Corte di Meclemburgo, ove era giunta a pastello con una Venere e con altre due opere, le quali procurarono alla pittrice la commissione d'una figura intera e di varî pastelli. Se non che la volubile fortuna della guerra e la peste circolante in Russia, in Polonia e in Isvezia, immiserirono il Duca, e lo costrinsero poco dopo (1711) a rinunziare per sempre al suo immenso amore per l'arte. Lo fece sapere a Rosalba per mezzo del Bötticher, e le mandò in dono un orologio del costo di cento zecchini, espressamente lavorato in Inghilterra, con le cifre ducali, ciondoli e catenelle. Fu il ben servito; ma si scusava di non poter fare di più, riconoscendole il diritto ad un premio maggiore per la delicatezza e la costante lealtà del suo procedere. [2]

Il Rapparini aveva chiesto a Rosalba la copia della Procuratessa fino dal gennaio 1708, esortandola a far presto, perchè quando ella fosse entrata nel tempio dell'Immortalità, verso cui procedeva a gran passi, non sarebbe stato più lecito a un misero mortale, non monarca nè principe, di possedere delle opere sue. Aveva altresì incaricato la Neneta di copiare per lui tutte le dame, già dipinte dalla sorella per l'Elettore Palatino. Questo Rapparini, che aveva in gioventù dedicato un poema su Arlecchino agli Accademici Sfaccendati, non si sa con quanta loro soddisfazione, e a Düsseldorf passava per commediografo di qualche valore, era un cortigiano petulante e intrigante. Approfittando del fascino che sull'animo dell'Elettore esercitava l'arte di Rosalba, e della buona amicizia esistente fra la pittrice e la moglie di lui, Margherita, riuscì a far passare per le sue mani tutte le opere destinate alla Corte; così, presentandole in persona all'Elettore, se ne assicurava le buone grazie, e ragguagliando, quindi, Rosalba dell'avvenuta presentazione, e facendosi interprete degli elogi e trasmettitore dei doni del Principe, le lasciava intendere abilmente ch'egli aveva adoperata la propria influenza, le imponeva, senza parerlo, un debito continuo di gratitudine, e per tal modo scroccava miniature e pastelli a tutto spiano. Alla metà dell'anno 1709 essa aveva in pronto per l'Elettore una Baccante in atto di percuotere il cembalo, figura intiera su avorio, e il Rapparini le mandò la minuta d'una lettera perchè la copiasse e gliela rispedisse poi, unitamente all'avorio, per essere letta dal Principe. Non disse quale nuovo pasticcio cortigianesco fosse celato in quel sotterfugio; fatto è che la Carriera obbedì compiacente, e che nel successivo settembre

[1] V. Appendice, *Lettere*, 28.
[2] V. Appendice cit., 29.

gli mandò in regalo una fantesca in atto di filare, mezza figura a pastelli. Nei primi mesi dell'anno dopo il Palatino volle onorarla con una medaglia, coniata espressamente, del costo di cento ungheri. Il Rapparini, annunziandole il dono, la pregò di non badare al peso ma all'incisione che vi era sopra, certamente allusiva a lei; e, come per aumentare il valore della medaglia, compose un madrigalesco epigramma latino. Come sempre, Rosalba lo superò in cortesia, e promise di dare una padroncina alla fantesca che già gli aveva mandato; ma egli non volle dichiararsi vinto, e non volendo neanche rimetterci di tasca sua, officiò il Palatino ad aggiungere alla medaglia la relativa catenella d'oro. Quel Principe volentieri l'avrebbe fatto, se al momento non si fosse trovato sprovvisto di catenelle, che si fabbricavano in Inghilterra; per altro riparò con un astuccio d'argento, dai cinquanta ai sessanta scudi, in cui fece chiudere la medaglia. Così, almeno, raccontava il Rapparini; e siccome è poco probabile che un Principe doni una medaglia senza l'astuccio, è lecito pensare al solito armeggìo di lui per farsi bello del sole di agosto, e scaricarsi di dosso il peso della riconoscenza, non perdendo nulla in artificiosa importanza. S'ingannava, però, se credeva l'illustre donna così cieca da non accorgersi de' suoi destreggiamenti, o così timida e sottomessa all'autorità di lui da fingere di non vederli. Già risoluta a non accettare l'invito alla Corte del Palatino, una volta, preparando il terreno alla risposta, dichiarò al Rapparini di essere troppo sincera per vivere nelle Corti. Quando, troncando gl'indugi, gli fece sapere apertamente la sua irrevocabile risoluzione, egli — che si era tanto adoperato perchè accettasse, ripromettendosi dalla venuta di lei un trionfo, il quale avrebbe assodata la sua posizione un po' traballante — contrariato e stranito, osò scriverle il 29 di settembre 1710: « Compatisco la signora Rosalba che deve restare per conforto della signora madre a Venezia, senza saper che fuori di quelle lagune ancora, si trova mondo, huomini e pane ». Se non che lei nobilmente lo rimbeccò: « Deve esser certa che so benissimo che anche fuori delle lagune c'è mondo, huomini e pane, ma che m'accomodo ai voleri del cielo, ch'ordina che li miei viaggi siano al tavolino, e che mi contenti di poco pane; chè in quanto agli huomini, creda questa gran verità, che non c'è cosa del mondo che meno mi dia pensiero. Non accetterei nemmeno il signor Rapparini, se non considerassi in lui la metà della signora Margherita ». Il Rapparini, che non mancava di spirito, ebbe un bell'affannarsi per dare colore di celia alle cose seriamente dette; ebbe un bel mostrarsi addolorato con la pittrice perchè tenesse in così poco conto il sesso forte, « sempre, però, servo et adoratore del suo »; ebbe un bel dichiararle che sarebbe stata fresca se la sua virtù avesse dovuto essere giudicata soltanto dalle donne: la lezione era data, e data bene.

L'Elettore stava formando a Düsseldorf una Galleria di quadri, e avendo saputo che la pinacoteca del defunto Duca di Mantova era in vendita, ne chiese a Rosalba il catalogo. Due soli dipinti gli parvero degni: *I Giudei che tentano Cristo con la moneta,* del Prete Genovese, e *La Fuga in Egitto,* di Paolo Veronese. Del primo si chiedevano 700 ducati veneziani, del secondo 2500. D'ordine del Principe, il Rapparini incaricò la pittrice di trattarne l'acquisto, procurando di ottenere, possibilmente, qualche facilitazione sul prezzo. Il tentativo di economizzare fu vano, e quei dipinti arrivarono a Düsseldorf nel maggio del 1712.[1] Allora il Rapparini scrisse a Rosalba che se avesse voluto ornare la futura Galleria con un pastello esprimente una bella Ninfa, una Baccante o una Pastorella, a mezzo busto, prendeva impegno di farlo gradire al Serenissimo Elettore. Giurerei che anche questa volta egli rivolgeva a proprio vantaggio un comando sovrano; perchè non è naturale che un Principe, così alto ammiratore della pittrice veneziana, la trascurasse proprio in una occasione in cui essa gli aveva reso un grande servigio, e proprio un cortigiano dovesse richiamarlo al dovere. Comunque, il Rapparini si buscò una Madonna, copiata, forse, dal Correggio, la cui testina era, a detta sua, così viva, che pareva chiamasse « il figlio o il consorte vecchiarello »; e invocò a soccorso tutta la sua avarizia per non cederla all'Elettore, il quale non rifiniva mai di farne l'elogio.

Da vario tempo Antonio Pellegrini dimorava in Inghilterra con la moglie. Da prima il Duca di Manchester, ambasciatore a Venezia, lo aveva chiamato a Kimbolton, nella contea di Huntingdon, per decorargli il castello, e quindi era passato a Londra. Qualificava questa città un gran paese, dove non esistevano Pantaloni, e quel suo soggiorno, il periodò più felice della sua vita. Ne' sei mesi d'inverno abitava un bellissimo appartamento nella metropoli, e ne' mesi d'estate e d'autunno si rifugiava in campagna, alloggiato e ben servito gratis, tesoreggiando fior di ghinee. Nobili e dame affollavano la sua casa per deliziarsi al canto di Angela, poichè il canto, colà, fuori dei teatri, era una cosa rara. Un giorno il Pellegrini ebbe il capriccio di deliziare i presenti col canto proprio, non

[1] V. Appendice, *Lettere,* 30. Rosalba anticipò il danaro, come apparisce da questa ricevuta:

« Venezia adì 6 Febraro 1711 M V.

« Ho ricevuto io sotto scritto dalla sig. Rosalba Carriera ducati correnti di lire 6.4 tremila duecento, quali mi ha dati per due quadri, uno di paulo veroneze: *Fuga in Egitlo,* l'altro del Prete Genovese: *Crislo della monela,* da lei comprati per la Ser.ma A. Elett. Palatina, quali quadri erano della heredità del Ser.mo di Mantova, che sono gli stessi descritti nel inventario et stima fatta dalli S.ri Rizzi ».

(Firma indecifrabile).

badando che era di domenica, e che tutti gli facevano il viso dell'arme; sicchè ad un tratto le dame gentili, trasformatesi in Furie terribili, gli furono addosso, e per farlo tacere gli buttarono in aria la parrucca. Egli partì a malincuore dall'Inghilterra, e sullo scorcio di luglio del 1713 si condusse a Düsseldorf, invitatovi dall'Elettore, che gli affidò la decorazione di alcune sale di quel castello, e di alcune altre nella residenza reale di Bamberg.

Quantunque Rosalba non fosse estranea alla nuova fortuna del cognato, pure si sentiva inquieta, perchè la peste flagellava i dintorni di Vienna; ma Angela, allegra, contenta, ben vista e onorata da tutti, la rassicurò. Non avrebbe potuto star meglio. Le pareva di essere divenuta « la figlia dell'Oca Bianca ». Essendo nota la sua gentile simpatia per i fiori, la stanza che abitava era un giardino. « Ora essendo la stagione dei garofani » — diceva a Rosalba il 14 luglio 1714 — « voi ne approfittereste per dipingerli ». Nel giorno di Sant'Antonio, onomastico del marito, l'aristocrazia di Düsseldorf si recò a visitarla, ed ella fece gran trattamento di caffè e savoiardi. Ogni visita, secondo il costume del paese, regalò chi un santo, chi un rosario, ed altri simili oggetti di devozione. « Se vedeste quante minchionerie », scriveva Angela a Rosalba, « voi ridereste »; e soggiungeva che il dono più serio erano stati « due abiti, *sive*, pazienze del Carmine, delle quali (*il Pellegrini*) se ne vuol servire, una per le contrarie opinioni che ritroverà al suo arrivo, e l'altra per quando voi gli farete la dottora in cento cose ». Confidava alla sorella di seguire, fra tanta giocondità di vita, una cura per dare degli eredi a lei, « non già a noi », commentava, « perchè facciamo il conto di ben vivere, et aver tanto da parte alla nostra morte da farci seppellire ». Celia di cattivo gusto, ma pur sempre celia. Rosalba rispondeva, a chi si congratulava con lei della buona fortuna del cognato: « Faccia pur danari il Pellegrini, che ha, cred'io, li figli del fratello e della sorella, quasi una dozzina di nipoti; onde saprà come impiegarli ». E infatti il testamento del gaio pittore fu un capolavoro di buon senso e di buon cuore.

La prima volta ch'egli era stato ricevuto dall'Elettore, gli parlò molto della cognata, della quale mostrò parecchie miniature e promise un pastello; e il Principe disse: *Verrà il tempo, spero, che la vedremo anche lei.* Buttò, poi, le braccia al collo del Pellegrini quando questi gli presentò i modelli per le decorazioni; così almeno riferiva Angela, innamoratissima però del marito. Il quale, compiuti in un batter d'occhio, come soleva, i lavori di Düsseldorf, partì solo per Bamberg, dove si accinse a dipingere un soffitto con la caduta di Fetonte nel mezzo, e in venti compartimenti circostanti, i segni dello Zodiaco, le Quattro Stagioni, i Quattro Elementi, e, per giunta, il fiume Po. Angela era rimasta con la moglie e le sorelle del

Rapparini, e poichè Rosalba, che le faceva da mamma — la mamma vera scrivendo poco — le raccomandava prudenza e buona condotta per non dar filo da torcere ai maldicenti, essa, deferente alla sorella di cui si dichiarava « in tutto e per tutto inferiore », rispondeva di sentirsi un Savio della Grecia in abito femminile. Il Gran Ciambellano del Palatino si recava di quando in quando a Bamberg a seguire il lavoro del Pellegrini, e una volta esclamò, secondo Angela: *Questo, veramente, è un pittore da Principi!*, come un giorno fu detto a Tiziano. Quel lavoro, però, fu compiuto con generale soddisfazione, e il Pellegrini, tenendo conto dei tempi calamitosi, chiese in compenso duemila scudi, metà in contanti, e metà in oggetti a scelta dell'Elettore.

La prossima partenza di Angela costernò gli amici. Un Piemontese, gran cavallerizzo di Corte, proprietario d'un bel palazzo, lo mise a disposizione di lei e del marito, purchè rimanessero; il Bellucci, favorito del Principe, volle farle il ritratto in costume di pastorella; e S. A. le fece omaggio d'un rinfrescatoio d'argento, valutato quattrocento scudi. « Quando avevo gioie », — osservava Angela — « tutti volevano regalarmi diamanti; ora che non ho nemmeno un anello, tutti mi vogliono dare dell'argenteria ». Non se ne lamentava, per altro, giacchè si trattava di cosa facile a vendere. In segno di gratitudine per le cortesie usate a' suoi congiunti, Rosalba regalò (1715) a Gian Francesco Zamboni il ritratto dell'Elettrice, al cui servizio egli si trovava, e accettò di miniare in avorio per Francesco Stamparoli, nelle dimensioni maggiori che si poteva, le Tre Grazie e un Concerto di fanciulle. Queste opere furono compiute nel maggio del 1716.

Durante la permanenza dei coniugi Pellegrini, il Rapparini non si era fatto vivo con lei, perchè osservato troppo da vicino, e perchè, cominciando a trapelare in pubblico le sue segrete astuzie, andava perdendo ogni giorno terreno; ed è un fatto da notare che l'Elettore non si servì più di lui per corrispondere con la pittrice.[1] Però dopo la partenza dei Pellegrini parve riacquistare il fiato, e acuì l'ingegno per iscroccar nuove opere malgrado il declinante prestigio. Riuscì a farsi mandare dalla Neneta una piccola miniatura figurante la Germania, con la scusa che lei sola mancava nella sua collezione, dove anche Angela era rappresentata; e il

[1] Troviamo traccia di opere eseguite per il Palatino, senza la mediazione del Rapparini, nella seguente ricevuta:

« A dì 19 Luglio 1717.

« Ho ricevuto io sottoscritta dal sig. Francesco Ruschi, cameriere di S. E. il sig. Conte Palatino di Livonia, cecchini 32 per tre ritratti e due legature picciole, restando con il credito di 13 cecchini per altro ritratto e due legature, affermando che mi è dovuto detto dinaro, che starò attendendo, già ch'hora non è possibile riscuoterlo.

« R. C. »

26 gennaio 1716 spedì a Rosalba un poemetto metafisico e fiorito in sua lode, intitolato *La nascita del sole,* in cui si dilettò a scherzare baroccamente sul nome e cognome di lei, mischiandolo con tutto il sistema planetario, e in cui, chiamandola

Gloria del liquefatto Adriaco argento,

la impegnò a tenergli al fonte il prossimo pargolo, promettendole, se fosse una femmina, darle nome Rosalba. Come dire di no? Invece venne al mondo un maschio, e il regalo fu di un pastello figurante una giovinetta col seno ignudo, in atto di porgere fiori. Ma venne al mondo nel 1718, vale a dire due anni dopo. Si direbbe che se Rosalba avesse rifiutato di far da matrina, quel bimbo non sarebbe nato.

Il compare cadde — ed era tempo! — definitivamente in disgrazia nel 1719; nessuno ebbe più notizia di lui, e a pena si sa che morì a Mannheim nel 1725.

IV.

Memorabili nella vita di Rosalba Carriera sono le sue relazioni col Principe Elettorale di Sassonia, che fu più tardi Augusto III re di Polonia, e l'amicizia contratta con Pietro Crozat, scudiere della Corte di Francia e ricco amatore di oggetti d'arte.

Il Principe visitò Venezia tre volte, sotto il nome di conte di Lusazia: nel 1712, nel 1715 e nel 1717; si fece ritrarre dalla pittrice in varie maniere, e, anche per incarico del padre suo Augusto II, portò seco ogni volta numerose miniature e pastelli. La corrispondenza ci offre scarse notizie in proposito, ed è mala ventura, perchè si deve all'idolatria di quel Principe se Rosalba a Dresda trionfa in tutta una sala di quella R. Galleria, che pare un tempio votivo all'arte di lei. Riserbandomi di ritornare sull'argomento quando Augusto III salirà il trono, e di raccogliere, in difetto d'altro, la tradizione e qualche inedita testimonianza dell'Algarotti, segnalo, intanto, il ritratto a pastello di una dama veneziana, commesso nel 1715 dal barone di Leüendal, gentiluomo del Principe Elettorale, a cui quell'opera parve inferiore a un'altra simile, posseduta dal Principe. Dolutasi di ciò la pittrice, il barone la pregò di scusare, e di fargli un pastello a sua scelta. Lo ebbe in principio del 1717, e ne fu sì contento, che promise di tenerlo con sè per tutta la vita, e di proibire agli eredi di venderlo.[1] Non è noto che cosa rappresentasse; come pure s'ignora se

[1] V. Appendice, *Lettere,* 33.

la Carriera, condiscendendo a un nuovo desiderio del Leüendal, accettasse di trattare, senza riguardo nè a tempo nè a spesa, un soggetto in cui fosse rappresentato il Principe Elettorale; per esempio, il suo matrimonio o il suo ritorno a Dresda.

Pietro Crozat, recatosi nel 1716 in Italia e a Venezia per fare incetta di quadri e disegni e pietre incise e cammei della Rinascenza, onde arricchire la sua splendida collezione, [1] era un uomo di molto spirito e di gran cuore, e portava con molta disinvoltura i suoi quarantanove anni. Si legò con Rosalba d'amicizia fraterna, che durò quanto la vita. Avendola trovata occupatissima, non potè ottenere, per allora, che la promessa di due testine ideali a pastello. Infatti le ricevette a Parigi sul finire dell'anno, e vi erano uniti due doni preziosi: l'effigie di lui e l'autoritratto della pittrice, parimenti a pastello. Gl'intenditori, a una voce, le giudicarono cose bellissime, e specie l'autoritratto, somigliantissimo, sembrò loro eseguito con tutta l'arte possibile e degno di stare alla pari con i più riputati disegni dei migliori maestri. Il Crozat estendeva quest'opinione a tutti i pastelli di lei. Volle ricambiarla con un quadretto del Watteau, il solo pittore — le scriveva il 22 dicembre 1716 — « capace di fare un'opera degna di voi ». E soggiungeva: « È un giovinotto presso il quale ho condotto Sebastiano Ricci. Se ha un difetto, è quello di essere lunghissimo in tutte le cose sue; ma sapendo a chi destino il quadretto che l'ho pregato di farmi, sono persuaso che non perderà tempo ». [2]

Il conte Giambattista Recanati, della casa patrizia veneziana spentasi alla fine del secolo XVIII, giovane allegro e cólto, nella primavera del 1718 intraprese un viaggio a Parigi. Essendo in confidenza con la famiglia Carriera, che lo aveva, si può dire, visto nascere, ebbe da Rosalba una lettera per il Crozat, e l'incarico di presentargli in regalo due altri pastelli, robustamente disegnati e amorosamente coloriti, in appoggio della commendatizia. Le accoglienze avute dal Recanati durante i parecchi mesi passati nella capitale francese, non potevano essere più schiette e cordiali, e al suo ritorno a Venezia ne ringraziò assai la pittrice, diffondendosi a descrivere vivacemente la principesca dimora del Crozat nella *Rue de Richelieu;* l'alto valore delle sue raccolte artistiche ed archeologiche; l'amabilità della signora de Lafosse e della signorina d'Argenon — vedova l'una, e nipote l'altra del pittore Claudio de Lafosse, morto nel 1716 — ospiti gentili di quella casa per generosa volontà del proprietario; e dicendo, finalmente,

[1] Fu descritta dal Mariette. Conteneva, fra le altre cose, 19.000 disegni di grandi maestri italiani, francesi e olandesi, e alla sua morte il Crozat volle che fossero venduti a profitto dei poveri, insieme con la raccolta delle pietre incise.

[2] V. Appendice, *Lettere*, 32.

AUTORITRATTO

eseguito nel 1716 per M^r^ Crozat

(Dall'incisione di Bernardo Lépicier)

mirabilia della sua villa deliziosa di Montmorency, della magnificenza di Parigi, della grandezza della Francia. Questi racconti fecero venire l'acquolina in bocca a Rosalba, che non potè nascondere tale impressione al Crozat, manifestandogli la sua gratitudine per l'onore fatto al suo raccomandato; ed egli, come si fu rimesso da una malattia che lo aveva colpito, cavallerescamente rispose:

« A Paris ce 6 Janvier 1719.

«.... J'ai reçu dans ma convalescence la lettre que vous avez pris la peine de m'écrire le 10 Novembre, qui m'a fait un extrême plaisir, en apprenant de vos nouvelles et de l'heureuse arrivée de M. de Recanati. Nous lui avons beaucoup d'obligation de la haute idée qu'il vous a donné de la France, et surtout de Paris, puisque je vois avec bien du plaisir qu'il vous a quasi donné l'envie d'en juger par vous même. Il est vray que ces sortes de voyages sont fatigans pour une dame. Cependant nous en voyons plusieurs qui vont et viennent de Paris en Italie sans en être incommodées. Vous en avez plusieurs à Venise; ainsy, Mademoiselle, vous qui n'avez rien de la faiblesse des femmes, et qui valez mieux que cent hommes, je vous exhorte à faire ce voyage de cette année, et de profiter de la belle saison du printemps, en commençant par la route de Lorette, pour vous rendre dans la semaine sainte à Rome, ville qui mérite bien que vous voyez, afin qu'aprés Pasque vous pouviez continuer votre voyage par Florence, pour vous imbarquer à Livourne pour vous rendre à Marseille, supposé que vous ne craignez point la mer. C'est la voye la plus douce et la plus commode. Je vous donnerai des amis à Marseille, qui vous recevront bien. Il y a une carosse, qu'on appelle la diligence, qui vous menera à Lyon; de Lyon vous trouverez une autre diligence qui vous menera en cinq jours en cette ville, et cela sans beaucoup de dépense. Vous trouverez chez moi un petit appartement, et des voytures pour vous bien promener dans Paris et dans les environs, qui ne vous coûtera rien, car je me trouverai bien payé d'avoir le plaisir de vous avoir chez-moi. Quoyque je sois garçon, vous ne laisserez pas de trouver dans ma maison Mad. de Lafosse, veuve d'un très-fameux et illustre peintre, et M.lle D'Argenon, sa nièce, qui est une demoiselle fort aimable, et qui possède la musique et chante comme un ange. Pour luy faire un peu votre cour, je vous exhorte à luy apporter de la bonne musique, et vous verrez qu'elle sera bien executée chez moi. Je suis persuadé que M. Zanetti fairois volontier le voyage avec vous. A l'égard de vos petits intérêts, je compte bien que vous ne perderiez pas votre temps en cette ville; mais il ne faut pas croire que cela fut aussi considérable que le voyage que vous pourriez faire trés-aisément d'icy en Angleterre, où vous estes très-connue, et où on aime fort le portrait. Il y a une demoiselle de ce pays icy, qui peint assez bien en miniature, qui y est allée depuis trois mois, qui y fait très-bien ses affaires, ayant peint le Roy et quasi tous les sujets de sa Cour; portraits qu'on luy paye jusqu'à trente guinées. Ainsi elle gagnera dans une année plus qu'elle n'auroit gagné icy dans dix ans. Si vous vous déterminez à faire ce voyage, vous me fairez le plaisir de me l'escrire, afin que je puisse vous donner la connoissance à Rome de M. et Mad. Le Gros, fameux sculpteur françois, qui demeure au palais Farnese, qui, sans contredit, est le meilleur sculpteur qu'il y ait en Europe, et le plus honnête homme et le plus aimable qu'il y ait».[1]

[1] Pietro Le Gros, nato a Parigi nel 1666, morì a Roma proprio in quest'anno 1719.

Per quanto grande fosse la tentazione, Rosalba non potè accettare, per allora, le nobili offerte. Il Crozat ne fu un po' indispettito, e le riscrisse il 24 febbraio: « Vous faites très-bien de ne point profiter de mon invitation pour faire le voyage de Paris... Nous ne sommes pas assez heureux pour vous posséder. Il est certain qu'un voyage comme celuy-là est d'une longue haleine ». Ma non era, pur troppo, questo che impediva alla pittrice di moversi, bensì la malferma salute del vecchio padre, inchiodato a letto fino dal dicembre dell'anno innanzi. Non doveva alzarsi più. Spirò il 1° d'aprile a 74 anni compiuti, e fu sepolto nella chiesa di San Vio. Egli era un giusto, e a Chioggia si mostra ancora la casetta che lo vide nascere. Con mezzi modestissimi aveva saputo incoraggiare e coltivare i talenti naturali delle sue figliuole, e con l'esempio educarle alla virtù, reputando adeguato compenso a' suoi sacrifizî la buona riuscita e la gratitudine loro. « C'est qui nous doit consoler » — scriveva a Rosalba il canonico Ramelli — « c'est qu'il a passé tous ses jours en véritable honnête homme et que rien lui est manqué de la grâce de Dieu pour ce monde et pour l'autre, ou sa gîte a été bien heureuse et enviable pour nous la souhaiter de mesme ». [1]

In quel tempo Rosalba aveva eseguito il ritratto a pastelli di Fabio Natali, suo zio, vecchio di 63 anni, dimorante a Trento. Colta l'occasione che il Recanati e il conte Zanetti, sciogliendosi da un'antica promessa, inviarono un pacco di musica a madamigella d'Argenon, vi acchiuse una miniatura per tabacchiera, senz'alcun biglietto. Madamigella e il Crozat, ricevendola, fecero dei lunarî, fin che Rosalba dichiarò di essere stata lei ad offrire della musica alla sua maniera; e quella miniatura, allora, venne fatta legare in una preziosa tabacchiera, lavorata espressamente da uno de' più abili artefici di Parigi. Il Crozat, dandone parte all'amica, l'informò che quel genere di gingilli era molto in voga a Parigi, e che, se si fossero conosciute le sue pretese, ella ne avrebbe avute molte richieste. Il cambio della moneta spaventava, poichè per ispedire a Venezia una pistola di Spagna bisognava spenderne quasi due. [2] Rosalba gli mandò subito sei miniature, nella forma voluta, già destinate al Pellegrini, che si trovava a Londra, ma che poteva rifare in attesa d'un'occasione propizia per trovare il mezzo di trasporto. Quattro erano dipinte da lei e due dalla Neneta, cioè il busto d'una fanciulla e la copia dell'avorio regalato alla d'Argenon. Di questa copia la d'Argenon gradisse l'omaggio, giacchè possedeva l'originale, e il prezzo delle altre cinque stava indicato sulla carta in cui ciascuna di esse era avvolta. Ma « a voi » — scriveva al Crozat — « toccherà provve-

[1] V. Appendice, *Lettere*, 37.

[2] V. Appendice cit., 38.

dere per il cambio della moneta. Sono in troppo buone mani per decidere intorno a ciò. Perderò quanto vorrete. Mi sento troppo inclinata verso la vostra nazione per attenermi rigorosamente ai contratti ».[1] Il Watteau, vedute quelle miniature, se ne innamorò, e col mezzo di Nicolò Wleughels, paesista, suo casigliano e quasi fratello, ne chiese una per sè, offrendole in cambio un quadretto proprio o l'equivalente in danaro, a suo piacimento.[2] Rosalba fu lieta di accettare il quadretto, e di aver l'occasione di poter presentare personalmente l'agognato avorio al famoso artista.

Lo scozzese John Law, barone di Lauriston, profittando delle critiche condizioni finanziarie in cui Luigi XIV aveva lasciato la Francia, e dell'avidità del Reggente, era riuscito a tradurre in atto, in una Banca che fu detta *Reale* o *del Mississipì*, il suo empirico *sistema*, celebre per lo strascico di rovine lasciato, il quale consistè nel mettere in circolazione una quantità di carta-moneta pari al valore attribuito alle terre della Luisiana, del Mississipì e del Senegal. In quel tempo la Banca, avocati a sè i privilegi della Compagnia delle Indie fondata dal Colbert, prosperava, la gente faceva ressa agli sportelli, trattavi da un'ebbra fantasia di ricchezza, e il Law, creato Controllore Generale delle finanze, era divenuto uno dei più importanti personaggi del Regno. Per decorare nobilmente la gran sala delle deliberazioni, sulla fine del 1719 chiamò da Londra il Pellegrini, che aveva lavorato nella Basilica di San Paolo, e, conchiuso il contratto, convennero di por mano all'opera nella primavera ventura. Il Crozat, rilevando la propizia occasione, reiterò all'amica l'offerta di ospitarla, con la madre e la sorella Neneta, nel suo palazzo, giacchè all'alloggio dei coniugi Pellegrini avrebbe pensato il Law.[3] Questa volta il viaggio fu deciso, e prima che il Pellegrini rimpatriasse per riposare qualche mese e quindi ripartire con la carovana, il Crozat lo presentò al Reggente, ai principali artisti di Parigi, a tutti gli amici suoi, come il cognato della illustre ospite futura.

I preparativi di quelle tre donne, che non erano mai uscite dal Veneto, cominciarono subito indefessi, febbrili. Rosalba, preoccupata a finire i lavori iniziati, s'accorse appena dell'onore fattole dall'Accademia Clementina di Bologna, che il 14 di gennaio l'accolse fra i soci di merito;[4] Neneta prese

[1] V. Appendice *Lettere*, 39.

[2] V. Appendice cit., 40.

[3] Appendice, cit., 41.

[4] Ecco il verbale dell'adunanza che mi fu comunicato dal signor A. Guadagnini, direttore della R. Pinacoteca di Bologna:

« A dì 14 gennaio 1720, per ordine del signor Principe si radunò l'Accademia, e furono li signori Giambattista Grati, Principe (e questa radunanza si fece in casa del

cura speciale di ordinare la roba nei bauli, e Alba — povera vecchia! — si diede un gran da fare ad allestirsi gli abiti di gala e le cuffie, per fare buona figura in quel remoto punto del globo.

Fra i pastelli terminati in quell'ansia, noto il ritratto del patrizio Alessandro Marcello, fratello dell'insigne Benedetto, poeta e musicista egli stesso e dilettante di pittura. Sono sue dodici cantate a stampa offerte alla principessa Borghese, ed è suo il *Trionfo della Maddalena,* nel soffitto della chiesa omonima di Venezia. Egli aveva raccolta, giovinetta e orfana, ed educata al canto, Faustina Bordoni, poi celebre col battesimo di *decima Musa* e moglie del maestro Adolfo Hasse, il *caro Sassone.* Quantunque, secondo la cronaca, i costumi di lei fossero tutt'altro che da Musa, e Alessandro Marcello avesse ottenuto dalla sua bellezza il pagamento dei benefizî di cui l'aveva colmata, le sorelle Carriera, castissime e pie, conosciutala timida allieva in casa del patrizio, le posero affetto e amicizia immutabili, perchè, forse, la cronaca esagerava, e perchè Faustina era così buona di cuore e misericordiosa, che una volta, chiesta di elemosina mentre stava allo specchio ornandosi per un ballo, levò dal polso e donò un braccialetto d'oro ingemmato.

La primavera tardava un secolo a venire, mai si era fatta tanto aspettare come in quell'anno, e, quasi per punirla del suo ritardo, le impazienti donne s'incamminarono per la via di Lione, verso la prima metà di marzo, malgrado un pessimo tempo, accompagnate dai coniugi Pellegrini e dal conte Zanetti. A Lione, salutati dal sole e dagli amici del Crozat, sostarono qualche giorno, e procedettero per Parigi al cominciare d'aprile. La prima lettera ricevuta da Rosalba sulla terra francese dagli amici veneziani fu del patrizio Marcello, chiedente il permesso di far trasportare presso di sè il proprio ritratto, perchè nello scompiglio della partenza essa aveva dimenticato di consegnarlo! [1]

È deplorevole che il carteggio non porga alcun lume intorno alla permanenza di Rosalba a Parigi, e manchino, soprattutto, le lettere spiritose, loquaci, colorite della Neneta al conte Recanati. Che fossero tali risulta chiaramente dalle uniche due che rimangono del conte, scritte a

signor Marc'Antonio Franceschini); Marc'Antonio Franceschini Viceprincipe, Antonio Burini, Angelo Michiel Cavazzoni, Ferdinando Bibiena, Giacinto Garofalini, conte Pietro Fava, Girolamo Gatti, Pier Francesco Cavazza, Giuseppe Mazza, Angelo Michiel Monticelli, Francesco Francia, Cesare Giuseppe Mazzoni, Giuseppe Magnavacca e Lodovico Mattioli. Fur proposti per Accademici d'onore l'Eccmo Bentivogli, la signora Rosalba Carriera veneziana, ed il signor cav. Gaburri fiorentino, i quali furono a viva voce e da tutti acclamati con piena soddisfazione ».

[1] V. Appendice, *Lettere,* 44.

lei durante il viaggio.[1] Quindi poco ci è dato di aggiungere al laconico diario della pittrice e alle scarse notizie raccolte dal Sensier. Durante l'assenza di lei, il suo parente Carlo Gabrielli, uomo di legge, ne disbrigava gli affari a Venezia, la informava di quanto ivi seguiva, e le segnalava il rodersi degl'invidiosi, specialmente dei pittori, per la sua crescente fortuna. Soltanto in luglio il *Mercurio Galante,* edito in fascicoli mensuali, la presentò al pubblico parigino siccome pittrice di grande riputazione *en miniature et en émail;* e ciò riafferma che la sua celebrità nei pastelli non era ancora assodata, e si formò appunto in quel tempo a Parigi. Il *Mercurio* aggiunse, inoltre, che il Crozat l'avea fatta andare a sue spese, affermazione inesatta e incivile verso ambidue.

Invece Rosalba, con la madre e la Neneta, fu accolta dall'amico nel suo palazzo di *Via di Richelieu* come una principessa. Vi conobbe personalmente madama de Lafosse e madamigella d'Argenon; conobbe il Watteau, cui porse la miniatura desiderata, e del quale fece il ritratto; e i due Coypel, Antonio, che ha l'autoritratto nella Galleria degli Uffizi,[2] primo pittore del Re e conservatore dei quadri e dei disegni della Corona, e Carlo Antonio, suo figlio, giovane di ventisei anni, autore di drammi fortunatamente inediti, di versi e di quadri a olio e a pastello, che, dopo la morte del padre, gli valsero il posto di direttore dell'Accademia di belle arti. Conobbe altri molti, fra cui Giacinto Rigaud, buon ritrattista, detto, secondo l'uso rettorico di quel secolo, il Van Dyck della Francia;[3] Giovanni de Julienne, amico del Watteau, del quale possedeva la maggior parte delle opere, e ne curò l'incisione; l'abate de La Porte, amabile uomo, benchè grafomane, compilatore indefesso, definito dal Laharpe il rigattiere più operoso della letteratura francese; l'abate Gian Antonio Marullo, siciliano di Messina, che, stabilitosi in Francia, si faceva chiamare *Maroulle,* e passava per essere il più grande conoscitore d'arte del suo tempo, benchè di questa sua grandezza i posteri non abbiano traccia; e il conte di Caylus, ricco sfondato, vestito come un pezzente, possessore d'immense collezioni artistiche ed archeologiche, scrittore di tutte le cose, ed egittologo sì feroce, che nel testamento ordinò di essere sepolto in un sarcofago egiziano, provocando dal Diderot un saporito epigramma.[4] La conoscenza più importante, per altro, negli effetti morali,

[1] V. Appendice, *Lettere*, 42-43.

[2] È segnato col n. 542 d'inventario.

[3] Anche di lui c'è l'autoritratto nella Galleria degli Uffizi, al n. 474 d'inventario.

[4] C'è un ritratto del Caylus in fronte alla *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le père Pacciaudi, Théatin (1757-1765), suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même, publiées par Ch. Nisard.* Paris, 1871.

perchè divenne profonda e rispettosa amicizia, sopravvissuta alla morte della pittrice, fu quella di Pier Giovanni Mariette, figlio d'un libraio incisore di Parigi, amoroso collezionista di stampe e disegni, e critico d'arte, se non acuto, diligente e dotto.

Uno dei primi lavori eseguiti da Rosalba a Parigi dopo la sua presentazione al Reggente, fu la miniatura di Luigi XV, allora decenne. Lo ricorda il già citato fascicolo del *Mercurio;* e la voce ne corse a Venezia, da cui il conte Recanati scriveva il 20 luglio: « Mi consolo fuori di modo del regio ritratto, che non dubito sia per riuscire a maraviglia; e forse che dalla riuscita di questo ne verrà l'impegno di farne degli altri per i principi del sangue ».

Non si sospettava nemmeno, fra le lagune, il successo, il quasi fanatismo che la pittrice avrebbe suscitato a Parigi, specialmente con i pastelli; e nemmeno lo aveva previsto il Crozat, se nella lettera d'invito, da noi conosciuta, poteva ammonirla a non illudersi circa la quantità del lavoro, Parigi non essendo Londra. Diventò di moda appunto dopo il ritratto del piccolo Re, più volte ripetuto a minio e a pastello, e dopo una visita improvvisa fattale dal Reggente, la quale durò più di mezz'ora, giacchè egli si dilettava di pittura e prendeva interesse a vedere Rosalba a dipingere. Non vi fu principessa, o dama, o personaggio un po' in vista che non sollecitasse l'onore di vedersi riprodotto a pastello; una lunga fila di vetture sostava alla porta, e un via va di gente gallonata e profumata ne affollava lo studio, diventato un ritrovo elegante, uno dei salotti più aristocratici di Parigi. Quindi s'intende quanto fosse difficile avere, anche lautamente pagandola, un'opera di sua mano, e come, a chi l'otteneva, paresse d'aver toccato il cielo col dito. Un signore, disperando di possedere il proprio ritratto, offrì, col mezzo del Wleughels, sessanta pistole di un mezzo busto muliebre a pastello, grande al vero, con una manica bianca e un mazzo di fiori dinanzi, preparato, forse, dalla pittrice per altri; e chiese ciò a titolo di grazia.[1] L'Accademia di pittura e scultura, situata allora in tre sale del Louvre, non potè rimanere indifferente a tanta luce di gloria femminile, e quantunque avesse deliberato di non ammettere più le donne,[2] fece un'eccezione per la Rosalba, proclamandola Accademica il giorno 26 di ottobre. L'immagine di lei, secondo l'uso, fu collocata nella sala maggiore; e poichè la neo-eletta doveva regalare a quell'Istituto un'opera sua, promise di mandarla da Venezia, mancandole il tempo a Parigi.

Il Crozat, gongolante di sì splendido e insperato esito, di cui egli

[1] V. Appendice, *Lettere*, 45.
[2] SENSIER, op. cit., 376.

MUSEO DEL LOUVRE — DISEGNO WATTEAU

Fototipia Danesi — Roma

Mr ANTOINE

MUSICO PACINI

Mlle D'ARGENON

ROSALBA E GIOVANNA CARRIERA

era causa indiretta, volle far conoscere a' suoi concittadini Rosalba sotto un aspetto nuovo e diverso, e il 30 settembre organizzò in sua casa un grande concerto di beneficenza, che fu detto *delli paganti*, in cui la pittrice sonò il violino, insieme coll'Antoine e con Francesco Rebel, morto, poi, direttore dell'*Opéra;* e la Neneta cantò con madama de Lafosse, con madamigella d'Argenon e col Pacini, musico della Cappella Reale. V'intervennero il Reggente, il Law, il Caylus, i coniugi de Julienne, il Marullo, il Watteau e quasi tutta l'aristocrazia parigina. Il concerto venne ripetuto a richiesta il successivo 22 di novembre. In un disegno, appartenuto prima al Crozat, quindi al Mariette, e finalmente acquistato dal Louvre, dove ora si trova, il Watteau tramandò in pochi tratti alla posterità le fisonomie dei principali esecutori di quella memorabile accademia musicale, segnando per ultima la testa della Neneta, in atto di cantare, e il profilo di Rosalba. Il Mariette, in una iscrizione latina apposta al disegno, pubblicata dal Sensier, indicò i nomi di ognuno, meno che delle sorelle Carriera, perchè, forse, in quei giorni di trionfo per la pittrice, l'indicazione gli parve superflua. Ma il profilo di Rosalba è palese, e la testina di Neneta corrisponde all'immaginetta che di lei Rosalba lasciò nell'autoritratto di Firenze.

Il Pellegrini, frattanto, compì la decorazione dell'aula magna della Banca Reale, il cui soggetto fu minutamente descritto dal Sensier sulla scorta di un documento autentico. Se non che il *sistema* del Law diede proprio in quei giorni i suoi frutti; la soverchiante e favolosa emissione di carta-moneta trascinò al fallimento la Banca; gli sportelli furono chiusi; il Law, perseguitato dalle furiose imprecazioni dei rovinati, fuggì per sottrarsi al peggio, con pochi luigi, abbandonando la moglie e la figlia; e il Pellegrini perdette, in tal modo, il compenso del suo lavoro, stabilito in 25,000 lire, e ci rimise anche le spese. Ciò seguì nel febbraio del 1721. Sul cominciare di marzo il Crozat dovette fare una corsa in Olanda. Pregò le Carriera di trattenersi a loro talento nella sua casa, con la buona compagnia di madama de Lafosse e di madamigella d'Argenon. Ma sia per non abusare dell'ospitalità così lungamente fruita, sia perchè la signora Alba, meno occupata delle figliuole, sentiva più viva e profonda la puntura della nostalgia, e sia, finalmente, per l'impreveduto disagio economico del Pellegrini, si prepararono a partire il 15 marzo, non però alla volta di Roma, come annunziava, tanto per non dirne una giusta, il *Mercurio*, ma alla volta di Venezia. Presero la via di Lorena, che, dopo la peste di Marsiglia, era la sola percorsa dai viaggiatori; si trattennero alcuni giorni a Fuessen, piccola città di Svevia, quindi per la Germania e il Tirolo rimpatriarono ai primi tepori di maggio, annoiati assai per le quarantene subìte, ma in ottima salute.

Il conte Zanetti si era fermato a Parigi in attesa d'una comitiva di amici, con cui doveva passare la Manica, e il 19 di quel mese, scrivendo a Rosalba, deplorava che fosse partita mentre più la fortuna le sorrideva, per impaludarsi nell'ozio veneziano; chè ozio veramente doveva parerle il sistematico lavoro di Venezia, in paragone di quello tumultuoso, incessante della capitale francese, dove ella utilizzava sino i ritagli di tempo. Oh! perchè non rimanervi? Desiderio legittimo e logico d'un cortese amico; ma Rosalba avrà pensato che non le sarebbe stato possibile di resistere lungamente a quella fatica, capace di logorare la fibra d'un uomo, non che d'una donnina come lei, per quanto robusta. E, assuefatta alla rassegnazione, si tenne paga di aver portato di qua dai monti, per via di quell'episodio di lavoro maraviglioso, la celebrità nei pastelli, l'amicizia di Pietro Mariette, e un profondo ricordo « della viva nazion francese » — come scriveva — « che mi ama più ch'io non merito, ma non quant'ella è amata da me ». Alla dolce rimembranza associando la gratitudine, tenne sempre nel suo studio il ritratto infantile di Luigi XV, perchè quel Re impersonava la Francia.

Suo primo pensiero fu di rivolgere un caldo ringraziamento al Crozat, già ritornato d'Olanda, il quale rispose squisitamente, ai 7 di giugno: « Ci terremmo assai fortunati se il modo con cui foste accolta a Parigi potrà farci invidiare, poichè spero che mi sarà data la soddisfazione di rivedervi in questo paese, dove sapete quanto vi si onora, e in cui vi si rende quella giustizia che a buon diritto meritate dovunque vi piaccia volgere il piede ». Continuando, diceva ammiratissimo, fra tutte le opere lasciate in Francia da lei, il ritratto della contessa d'Evreux, « che pare ancora più vivo degli altri per l'azione che gli avete data ».[1] E conchiudeva: « Se non abbiamo il bene di avervi con noi, abbiamo, almeno, la soddisfazione di ammirare questi maravigliosi lavori e di sentirvi nominare ogni giorno ».[2]

A Venezia incontrò il Law, il quale, dopo una corsa precipitosa attraverso l'Europa, inseguito alle calcagna, con britannica pertinacia, da lord Londonderry, suo creditore di milioni, era riuscito a confondere le sue tracce e scappargli, e, sotto il nome di cavalier Des Jardins, campava di gioco, mentre a Parigi il cognato gemeva alla Bastiglia, e la moglie e la figliuola, ridotte in due camere ammobigliate, erano strette d'assedio dai corbellati contribuenti. Corse voce, e pervenne fino al Crozat, che il Pellegrini aveva costretto il Law, per sentenza di Tribunale,

[1] Un ritratto della contessa d'Evreux, attribuito a Rosalba, esiste oggi nel Museo Condé a Chantilly, e il Braun ne fece la fotografia.

[2] V. Appendice, *Lettere*, 49.

a pagarlo. Saputala voce infondata, il Crozat se ne dolse, e incitò ad agire, dicendo: « lo avete nelle mani, approfittatene ».[1] Ma forse il Pellegrini, uomo di cuore e pietoso, lasciò in pace quell'imbroglione, morto a Venezia nel 1729.

Mentre Rosalba stava lavorando intorno al quadro promesso all'Accademia di belle arti di Francia, seppe che il presidente di essa, Antonio Coypel, avea perduta la moglie, e che poco dopo era morto il Watteau, in piedi, con la tavolozza fra mano. Povero giovane! L'indole chiusa e saturnina di lui, che tanto contrastava con la giocondità delle sue scene campestri, parea vinta, soggiogata alla vista d'un pastello o d'una miniatura della nostra pittrice, tanta dolce melodia quell'arte gl'induceva nell'animo! Così il canto di Farinelli snebbiava la cupa tristezza di Ferdinando VI di Spagna. E Rosalba gli aveva promesso parecchie testine, e pensava già di allestirle, così lontana era l'idea che egli a trentasette anni potesse sparire dal mondo. « Gli amici » — le scriveva il Crozat agli 11 di agosto — « devono dare al pubblico un discorso intorno alla sua vita ed al suo raro ingegno. Non si dimenticherà di riprodurre il ritratto che voi avete eseguito pochi mesi prima della sua morte ». Ignoro se il discorso, cui qui si allude, sia una cosa sola con l'elogio letto all'Accademia francese di belle arti dal conte di Caylus, rimasto inedito, e del quale si valsero i fratelli De Goncourt nei *Portraits intimes du XVIII^e siècle.* Certo intorno al Watteau non esiste alcuna memoria che porti in fronte la riproduzione del ritratto dipinto da Rosalba. Questo ritratto lo figurava in mezzo busto, seduto su di un seggiolone. Comparve, e fu venduto per soli 113 franchi, all'incanto Remy de Juilly nel 1770.

Il pastello per l'Accademia venne compiuto in ottobre e spedito, ai 10 di quel mese, al Wleughels, affinchè, secondo accordi precedenti, lo provvedesse d'una bella cornice, pagandone il costo con la somma ricavata da una Venere in miniatura, già eseguita per un amico di lui, e quindi lo presentasse ad Antonio Coypel con una lettera che la pittrice univa.[2] Quel pastello è tuttavia conservato al Louvre, e fu riprodotto dal Braun. Rappresenta una Musa nelle sembianze d'una fanciulla bionda. Ha i capelli cosparsi di rose e una corona d'alloro nella mano sinistra. Un corpetto turchino scollato lascia intravvedere i tesori del seno. Le braccia sono ignude, e un drappo, abbandonato su la spalla destra, le avvolge, ricadendo

[1] V. Appendice, *Lettere*, 50, in nota.

[2] Questa lettera sta in minuta nei codici ashburnamiani, ed è la prima del volume V. Il Sensier la rinvenne presso il signor Jules Boilly, raccoglitore d'autografi, e la pubblicò, giudicandola, com'era infatti a quel tempo, la sola lettera scritta in francese dalla pittrice. (Op. cit., 374-375).

in larghe pieghe, la vita. « J'ai taché de faire » — diceva Rosalba nella lettera — « une jeune fille, sachant que l'on pardonne bien des fautes à la jeunesse; elle représente aussi une nymphe de la suite d'Apollon, qui va faire présent de sa part à l'Académie de Paris d'une couronne de lauriers, la jugeant la seule digne de la porter et de présider à tous les autres. Elle s'est déterminée à s'arrêter dans cette ville, aimant mieux d'occuper la dernière place dans cette illustre Académie, que le sommet du Parnasse ». Il Wleughels presentò quest'opera soltanto agli ultimi di febbraio del successivo anno 1722;[1] e il segretario dell'Accademia fece pervenire a Rosalba, per mezzo del Crozat, una lettera di ringraziamento e di amplissimi elogi, che però non si trova fra le carte che le appartennero.[2] Un bell'articolo laudatorio, interprete del sentimento di tutti gli amici, fu inserito nel *Mercurio* dall'abate Marullo, cui Rosalba aveva regalato un pastello prima di lasciare la Francia; e il Mariette, comunicando a lei quell'articolo e rallegrandosene, soggiungeva: « Si era già persuasi che i vostri pastelli hanno un grande vantaggio su ogni altro genere di pittura. La Musa che avete mandato conferma tale opinione. Vi si rinvennero quella grazia, quell'esattezza di disegno, quei tocchi leggieri e preziosi, e quella verità e felice armonia di colore di cui voi sola conoscete il segreto. L'opera, insomma, è parsa a tutti degna di voi, cioè degna dei maggiori encomî... Siccome ognuno ritrae sè stesso in ciò che fa, nel vostro lavoro fu riconosciuto quell'amabile carattere di cortesia che rende sì prezioso il commercio della vostra amicizia ».[3]

Sul finir di novembre ella dipinse a pastello per Gherardo Michele Jabach, grosso mercante francese e Mecenate dell'arte, stabilito a Livorno, il ritratto di lui ed una Diana; poi si occupò a preparar dei ricordi per i dolci amici di Francia.

L'abate de La Porte ebbe una testina muliebre, sotto cui stava scritto, alludendo a una espressione dell'abate: *Una certa mano delicatissima. Sua opera.*[4] Un'altra testina ebbe il Wleughels, e due ne mandò al Mariette, pregandolo di darne una per ciascuno al Rigaud e al De Julienne. Il Mariette si trovò in grave imbarazzo, perchè una testina era bionda e l'altra bruna, coi capelli annodati da un nastro rosso, e non conoscendo i gusti dei destinatarî, temeva di male interpretare le intenzioni della donatrice, dando la bruna a uno cui fossero piaciute le bionde, e viceversa.

[1] Ai 24 di quel mese il Crozat scriveva a Rosalba: « La bordure de votre pastel est faite, et Mr Wleughels sera en estat de la présenter samedy prochain à l'Académie ».

[2] V. Appendice, *Lettere,* 53.

[3] V. Appendice cit., 52.

[4] V. Appendice cit., 54.

Per cavarsi d'impaccio, chiamò segretamente il Rigaud, e questi scelse la bionda; quindi accompagnò la bruna dal De Julienne, il quale non conobbe mai l'espediente. Per fortuna le brune erano la sua passione.

V.

Il Mariette prendeva moglie, e Rosalba fu la prima persona in Italia a cui lo fece sapere, giacchè ella, fin da quando si trovava a Parigi, gli aveva promesso di fare il pastello a colei che fosse divenuta la compagna della sua vita. Sposava una giovinetta di ottima famiglia borghese, abbastanza istruita, finemente educata, e di aspetto modesto e gentile. Rosalba le avrebbe aggiunto nuove attrattive, riuscendo a farla apparire ancora più amabile agli occhi di lui. « Senonchè » — scriveva egli — « è vano dissimularlo: non potrò mai profittare della vostra buona volontà, fin che dovrò cercarvi a Venezia. Le nostre donne sono sì timide e così poco coraggiose, e in ciò i nostri uomini rassomigliano loro così bene, che si credono perduti a pena s'allontanano dal campanile ».[1] Perchè la pittrice non si sarebbe recata a Parigi ai primi dell'anno venturo (1724) per assistere anche alle nozze? Il Mariette non sapeva che Rosalba, colpita da grave malattia d'occhi, era stata in procinto di perdere l'occhio destro, e che, guarita per grazia del cielo, doveva recarsi alla Corte di Modena, invitatavi dal duca Rinaldo d'Este, dove ignorava quanto vi si sarebbe trattenuta.

La storia occulta di quest'invito, lungamente meditato, è curiosa, e giova conoscerla.[2] Il Duca aveva tre figlie: Benedetta Ernestina Maria, Amalia Giuseppa, ed Enrichetta Anna Sofia. Per dar loro marito mise in moto tutta la sua diplomazia, affidandosi, principalmente, all'opera indefessa e prudente del marchese Giovanni Rangone, ambasciatore modenese a Parigi. L'obbiettivo a cui si mirava, era, a quanto sembra, di unire la principessa Benedetta, primogenita, col duca di Brunswich, suo cugino, e la principessa Enrichetta, ultima nata, col duca di Borbone; e per conseguirlo, il Rangone si accinse a guadagnare cautamente le rispettive madri. Già il 19 marzo del 1721, egli, da Parigi, informando il Duca del soggiorno colà della *famosa Rosalba,* e dei ritratti da essa eseguiti ai principali personaggi di quella Corte, « *con plauso indicibile* », soggiungeva: « Se di sua mano potessi avere qua i ritratti delle nostre Serenissime, il

[1] V. Appendice, *Lettere,* 56.

[2] Tutti i documenti relativi mi furono comunicati dal signor conte Ippolito Malaguzzi, direttore dell'Archivio di Stato in Modena.

credito del pennello moverebbe la curiosità di tutte le persone più distinte, ma il pregio del soggetto risveglierebbe a più giusto titolo l'ammirazione ».[1] Non possiamo dire se l'invito a Rosalba fosse fatto subito dopo questo dispaccio, ed ella, troppo occupata, chiedesse una lunga dilazione; o il Duca, prima di dar retta al suo ambasciatore, volesse pensarci su. Certo è che trascorsero ancora oltre due anni, perchè il viaggio di lei a Modena si effettuò solamente nell'estate del 1723. Da quest'anno fino al 1728 inclusivo ci rimangono i suoi diari originali;[2] ma quello del 1723 cessa col 10 di luglio ed è ripreso in dicembre; è interrotto, cioè, durante il tempo che la pittrice fu a Modena. Vi si recò insieme con la madre e con la Neneta. Ricevuta festosamente, ebbe l'incarico di ritrarre parecchie volte le principesse. Per quanto strano ciò le dovesse parere, non ne chiese il motivo; forse lo sospettò; ma quel monotono fare e rifare — chè quasi altrό non dipinse, eccettuati i ritratti del Duca e della Duchessa, Carlotta Felicita di Brunswich — l'annoiò mortalmente, e malgrado la cortesia e la bontà delle principesse, le quali, come per consolarla, le andavano ripetendo: *Lei lavora troppo! Non c'è nessuno che faccia più presto di lei!;* malgrado il fascino esercitato sull'animo suo dalle fulgide pitture della Galleria ducale, assai più ricca che ora non sia, sospirava il momento di ritornare. Ne fanno testimonianza due lettere, sole memorie di quel periodo, una diretta alla sorella Angela, rimasta a Venezia col marito a curar le faccende di casa, e l'altra al Crozat dopo il rimpatrio di lei, avvenuto nella seconda metà di novembre.[3]

Tre pastelli, intanto, riproducenti le tre principesse, viaggiavano alla volta di Parigi per essere presentati dal Rangone alla duchessa di Bruns-

[1] Arch. cit. Canc. Duc. Carteggio degli ambasciatori. Rangone marchese Giovanni.

[2] Si vedano in Appendice.

[3] V. Appendice, *Lettere,* 57-58. Ecco il passaporto:

« 1723, Novembre 21, Modena.

« Dopo di aver servito con Nostra piena soddisfazione a questa Nostra Corte, la virtuosa Rosalba Carriera nelle opere fatte colla sua eccellente e rara virtù che la rende meritevole di tutti i vantaggi, partendo di quà colla Madre e Sorella sua per ritornare a Venezia, le accompagniamo tutte col nostro presente Passaporto, in virtù del quale preghiamo e richiediamo respettivamente tutti i Ministri ed Officiali, sì di giustizia come di Guerra, Governatori e Rappresentanti de' SS.^mi^ Principi e Repubbliche e loro Conduttori delle Dogane, Custodi de' Passi, ed ogni altro, a compiacersi non solamente di lasciarle passare liberamente coi Servitori e colle robe loro, ma a prestare ancora alle medesime ogni favore ed assistenza, sicuri di esserne sempre corrisposti da Noi in simili e maggiori occasioni ». Arch. cit. Canc. Duc. Arch. speciali. Pittori. Carriera Rosalba.

wich, la quale, al dire dell'ambasciatore, piangeva di gioia, e non dormiva alla notte nell'ansia dell'attesa. Circa un mese dopo, i pastelli non erano ancora giunti, e l'ambasciatore, invece di preoccuparsi della prolungata insonnia della duchessa, dava mano a tessere nuova tela d'intrighi. Recapitando alla duchessa di Borbone una lettera autografa del suo Signore, colse l'occasione d'intrattenersi a lungo con lei. « Nel discorso », riferiva a Modena, « venendomi fatto di osservare nella camera alcuni ritratti delle principesse sue figlie, dimandai, col migliore modo che seppi, se erano opere della Rosalba; ma S. A. mi rispose che non ne aveva mai potuto avere che una in tutto il tempo che la medesima dimorò in Parigi, lodando molto i lavori di questa famosa donna; onde io, che cerco di mettere a profitto le più piccole cose, vedendomi aperto quell'adito che aveva dato motivo alla mia dimanda, m'avanzai a dirle che dall'A. V. venivano mandati i ritratti delle nostre Serenissime Principesse alla Duchessa di Bronsvich fatti dalla suddetta Rosalba. A tale notizia Madama la Duchessa mostrò molta curiosità ed impazienza di vederli, dicendomi che non potevano essere che sommamente belli, mentre fatti da una sì virtuosa donna, e, quello che è più, sopra originali sì perfetti, soggiungendo che voleva pregare la signora Duchessa di Bronsvich a farceli vedere subito giunti. Non si è, però, potuto sin ad ora aver alcuna notizia de' medesimi ritratti, non ostante tutte le diligenze fatte, non solo qua, ma in Lione ». [1]

Trascorsero ancora, in vana attesa, quattordici giorni, con molto disappunto del marchese Rangone, il quale sperava da quei pastelli valido aiuto « per dare moto alle cose, o, almeno, scoprir paese ». Ormai pareva sicuro che si fossero perduti, e il Duca, fatta di necessità virtù, ne spedì all'ambasciatore tre altri, affidandoli, questa volta, ad un corriere speciale di Gabinetto, certo Pellegrino Manetti, e li accompagnò con una lettera autografa per la duchessa di Brunswich. Recava la data dell'8 gennaio 1724, e diceva: « Trovandomi non andata bene una speditione ch'io feci a V. A. de' tre Ritratti delle mie figlie della famosa mano della Rosalba di Venezia, risolvo, per assicurare in qualche forma migliore l'arrivo de' medesimi all'A. V., d'inviargliene altri tre, ch'io havevo qui presso di me, per persona mia suddita che mando espressamente a questo fine, acciocchè portati da chi ha debito preciso di custodirli e dar conto delli stessi, vegga io in tal guisa disposta la condotta più accertata per l'intento ». [2] Come il Manetti arrivò a Parigi, l'ambasciatore stava a Cambray per il Congresso, e pare che intanto ricevesse l'ordine di consegnare lui la preziosa

[1] Arch. e Canc. cit. Lettera 11 dicembre 1723.

[2] Arch. cit. Canc. Duc. Carteggio di principi esteri (fuori d'Italia). Minute ducali. Appendice Brunswich.

cassetta alla duchessa di Brunswich, affinchè ella potesse, finalmente, dormire tranquilla. Di lì a non molto il Rangone, ritornato nella sua residenza, ragguagliava il Duca: « I ritratti delle nostre Serenissime Principesse sono stati trovati belli da tutte le Principesse del sangue, e da ciascuno che gli ha veduti; e la stessa signora Duchessa di Borbone non ha saputo dispensarsi dal lodarli, benchè con un certo contegno, che marca più il suo dispetto che la sua soddisfazione. Quello della Serenissima Benedetta viene giudicato il più bello ». [1] L'ambasciatore, quindi, narrava che un giorno la duchessa di Borbone, attraversando la camera della duchessa di Brunswich, dove stavano i pastelli delle tre principesse, additando l'immagine della principessa Amalia, disse all'orecchio d'una sua dama, però non così sommessamente da non essere intesa: *Ecco quella che ci converrebbe più delle altre!* [2] Quantunque gli armeggii non si fermassero là, ottennero precisamente l'effetto contrario allo scopo desiderato, giacchè, per una crudele irrisione del destino, la sola principessa Enrichetta ebbe marito, anzi due, mentre le altre sorelle non ne trovarono uno.

Nel diario di Rosalba del 1724 non è ricordato un pastello, che doveva rappresentare una Flora o una Pomona, commessole il 12 marzo dal Jabach, il quale, trovandosi allora a Colonia, voleva farne un dono al borgomastro Groole, suo parente. Neppure si trova cenno di due testine mandate alla principessa di Rocca Colonna, maritata in Palermo, dilettante di pittura. Molte ripetizioni fece, negli anni 1725 e 1726, dei ritratti delle principesse di Modena, anche per private persone, e dell'immagine di Faustina Bordoni, ormai salita col canto all'apogeo della fama; e lavorò a lungo per Giuseppe Schmith, ricco negoziante inglese, più tardi console d'Inghilterra a Venezia, raccoglitore e trafficante di oggetti d'arte, e sfruttatore degli artisti veneziani di quel tempo, massime di Antonio Canaletto. Nel 1727 condusse per il conte Carlo Badini di Pordenone il ritratto di Luigi I di Spagna, morto, dopo brevissimo regno, nel 1724; effigiò Clemente Augusto, Elettore di Colonia, di passaggio a Venezia, [3] e mandò a Vienna una Diana a un tal Girardi, il quale dovette esporla nella sua casa per accontentare i bongustai, e monsignor Reho in particolare.

A Parigi, nel salotto del conte di Morville, ministro degli affari esteri, furoreggiava una mezza figura a pastello, già eseguita da Rosalba per Roland d'Aubreil, e da questi regalata, allor allora, al ministro. « Essa ha per compagni » — le scriveva il Mariette — « il Rubens, Paolo Veronese,

[1] Arch. cit. Canc. Duc. Carteggio degli ambasciatori. Francia. Rangone. Lettera 18 marzo 1724.

[2] Arch. e carteggio cit. Lettera da Cambray, 12 maggio 1724.

[3] Il ritratto a pastello di questo principe sta a Dresda, n. 21 del Cat. Woermann.

R. GALLERIA DI VENEZIA

AUTORITRATTO DI ROSALBA

il Giorgione, Andrea del Sarto e il Poussin; e volete che vi dica tutta la verità? L'opera di madamigella Rosalba ha una grazia assolutamente sconosciuta agli altri maestri ». Il Morville, affascinato, pregò la pittrice di fargli un'altra opera da porre a riscontro di quella, e nell'attesa vi mise accanto un pastello prestatogli dal Crozat. Di più, le fece dire che se avesse voluto ritornare a Parigi, egli s' impegnava d' impiegare ogni anno duecento pistole in acquisti di lavori suoi. Ma il Crozat, trasmettitore dell'offerta, non si faceva illusioni, pur sospirando: « Sarebbe una grande consolazione per me il potermi procurare, prima di morire, il godimento della vostra conversazione ». Il pastello per il conte, rappresentante una fanciulla con una colomba in seno, fu incominciato il 10 luglio 1727 e compiuto il 21 d'agosto, nel quale giorno l'ambasciatrice di Francia, a tal uopo officiata, lo ricevette in consegna, pagandone a Rosalba l'importo in trenta zecchini.[1] Pareva impossibile che ella potesse far cosa migliore della mezza figura tanto ammirata. Ma quando si vide che di gran lunga la superava, diplomatici, pittori, amatori d'arte, ne furono entusiasmati; dissero umanamente impossibile fare di più; battezzarono la pittrice per Correggio redivivo; il conte di Morville, malato, guarì più presto; e Carlo Coypel, autore di parecchi pastelli decoranti il salotto di lui, se ne vergognò, e, quantunque nell'età di trentaquattr'anni, si propose di rifarli dopo avere studiata e copiata la portentosa opera della celebre donna.[2] A cui raro esempio, fra artisti, di modestia e di gentilezza, si compiacque palesare il proprio pensiero così:

Charles Coypel à Antoine Corège
dit aujourdhuy Rosa Alba.

Mademoiselle. — Je vous dois un compliment, que je vous fais de tout mon cœur, sur la merveille que vous venez d'envoyer à monsieur le comte de Morville. Bien des gens, cependant, pourront croire que c'est me jouer un tour sanglant que d'envoyer un pastel de cette beauté dans un cabinet où les miens commençoient à s'étaler avec quelque sorte de succès. Je conviendray avec eux que le vôtre fait perdre aux miens, en un instant, leur pauvre petite réputation; mais si votre dernier ouvrage détruit ceux que j'ai faits jusqu'à présent, je vous donne ma parole qu'il sera cause que ceux que je feray à l'avenir seront meilleurs. Ouy, mademoiselle, les beautés de ce charmant tableau m'ont frappé trop vivement pour qu'elles ne me soyent pas profitables; mais, enfin, si par malheur je me flatte d'une fausse espérance, je me tourneray d'une autre costé! Il faut que vos talents me fassent estimer de façon ou d'autre. Si je ne puis vous les voler, j'aurai, du moins, la gloire de les publier plus vivement que qui que ce soit, et ce n'est pas un besogne si facile entre gens de mesme art. Permettez-moy de saluer toute la famille.

[1] V. Appendice, *Diarî.*

[2] Questa copia del Coypel fu venduta nel 1753. Vedi il Catalogo della vendita Coypel compilato dal Mariette.

Questa lettera stava inclusa in un'altra diretta dal Crozat il 12 marzo 1728 a Rosalba, in cui le ripeteva, a nome del conte di Morville e di tutti gli amici, l'invito a recarsi nella capitale francese. « Voi conoscete Parigi » — perorava eloquentemente — « qui vi si ama; le vostre opere vi sono ricercate; il signor conte di Morville non tralascia di assicurarmi che lui solo ne prenderebbe per mille scudi; conoscete la grande premura delle nostre dame per avere il loro ritratto dalle vostre mani; gl' Inglesi saranno per voi; l'appartamento che avete abitato è sempre nella stessa condizione e pronto a ricevervi, in attesa che il Re vi faccia alloggiare al Louvre. Credo di potervi persuadere, conoscendo la vostra bontà per noi, e lusingandomi che accogliereste volentieri i nostri desiderî se la vostra signora madre non fosse un ostacolo. Ma se voi foste maritata e il marito vi conducesse in Francia, non dovreste separarvi da lei? Bisognerebbe, certamente, che ella si decidesse a seguirvi, o a rimanere a Venezia con la signora Pellegrini. Conosco la compiacenza e l'amicizia che avete per tutta la vostra famiglia, e soprattutto per la vostra signora madre, ma essa è abbastanza ragionevole per non averne, alla sua volta, per voi. Se vi potessi persuadere, mi rendereste orgoglioso ».[1] Purtroppo era vano insistere, giacchè la madre, vecchissima, non poteva correre il mondo con i Pellegrini; Rosalba e Neneta erano le sole persone che avessero cura di lei, da cui sarebbe stato assurdo esigere compiacenza e amicizia, trovandosi in quell'età nella quale più profondo e tenace l' egoismo si manifesta.[2]

Il dì 4 di maggio, secondo un appunto del diario, fu incominciato un nuovo ritratto a pastelli della principessa Benedetta di Modena, che il Duca, per i soliti intrighi matrimoniali, destinò in dono all' Elettor Palatino, siccome sappiamo da una lettera indirizzata a Rosalba da Maria Beatrice Davìa, suora nel monastero della Visitazione in quella città, d'alto lignaggio, e consigliera e segretaria delle principesse Benedetta ed Amalia, dopo il matrimonio della principessa Enrichetta, celebrato il 5 febbraio prece-

[1] V. Appendice. *Lettere*, 62.

[2] Quando il conte di Morville morì, i due pastelli della Rosalba da lui posseduti passarono a M.r de Boulogne, come sappiamo da una lettera del Crozat alla pittrice in data del 12 dicembre 1732: « J'ay esté ravi de trouver chez M.r de Boulogne, premier commis des finances, fils du directeur de notre Académie Royale de peinture, vos deux merveilleux tableaux qui étoient chez M.r le comte de Morville, et qu'il a acheté 1200 ou 1300 francs, et qu'il regarde avec grande raison comme une trouvaille, en faisant à juste titre beaucoup de cas. Tous les amateurs et curieux luy en font des complimens, ce qui décore infiniment son cabinet, qui est très-frequenté le jour qu'il donne audience ».

dente, con il duca Antonio di Parma.[1] In autunno Rosalba, villeggiando in Friuli, ebbe occasione di recarsi a Gorizia mentre Carlo VI vi soggiornava, di assistere alle feste, e di ritrarre a pastello parecchi personaggi della Corte. Non le fu dato di avvicinare l'Imperatore, ma ebbe formale promessa di venire chiamata a Vienna. Uno de' suoi più vecchi amici goriziani, Antonio Dall'Agata, discreto pittore educato a Roma, aveva una nipote, Felicita Sartori, giovinetta modesta e timida, la quale mostrava una singolare attitudine alle arti del disegno. Propose a Rosalba di condurla seco a Venezia e d'istruirla, ed in cambio la giovinetta, essendo povera, l'avrebbe servita. La proposta fu accettata, e poco dopo il Dall'Agata scriveva alla pittrice: « Che alla Felicita piaccia Venetia, è indizio del suo buon gusto; che piaccia, poi, la sua casa, sarebbe gran stravaganza che così non fosse, mentre l'essere con la signora Carriera è una continua delitia, et in ciò confesso d'havere invidia ». In quella casa un'altra fanciulla imparava l'arte: Margherita Terzi, veneziana; la quale ignoro se appartenesse alla famiglia di Cristoforo Terzi, oscuro pittore bolognese.

Nell'estate del 1729 si trovano ricordati il ritratto di Luigi Le Blond, amico del De Julienne, domiciliato a Parigi, e una testa di fanciulla bionda, regalata a Teodoro Hartzoeker, perchè la ponesse a riscontro d'una bruna, che già possedeva. « Mi son provato », scriveva egli, « a dividere egualmente in parti eguali la mia ammirazione fra le due sorelle; ma la ragione, interrogata in proposito, si dichiarò per la bionda, dicendo che l'epiteto d'incomparabile, già portato, così giustamente, da sua sorella, ora le apparteneva ».[2]

[1] V. Appendice, *Lettere*, 63. Nel monastero della Visitazione, in una specie di cronaca, la quale contiene la biografia delle monache, si legge:

« Suor Maria Beatrice Davìa, nata a Bologna, figlia del senatore Virgilio Davia e Donna Vittoria Montecuccoli. La Montecuccoli fu donna di meriti e di virtù singolari; visse alla Corte d'Inghilterra in qualità di dama d'onore della regina Maria Beatrice, che la stimava molto per le sue rare qualità; ebbe dalle Loro Maestà in dono la contea d'Almond, e morì alla loro Corte. Ebbe cinque figli, uno dei quali fu trappista. Delle tre figlie, due si fecero monache in due conventi diversi di Bologna; la maggiore fu suor Maria Beatrice del convento della Visitazione di Modena. All'età di cinque anni, ad istanza di S. A. S. la duchessa Laura, fondatrice del monastero delle Salesiane di Modena, fu inviata a Roma presso la stessa Duchessa, che la prese tanto ad amare pel suo ingegno brillante e superiore alla sua età, da considerarla come figlia. Ottenne pure la protezione di Papa Innocenzo XI. Entrò come educanda nel convento in età di sette anni. Professò nel monastero alla presenza della Corte e della prima nobiltà, edificando tutti. Monsignor il cardinale Davìa fu suo zio. Suor Maria Beatrice Davìa sostenne diversi uffici e dignità nel monastero; arricchì il convento di mobili sacri e di argenti e di pietose memorie, fra le quali di una grande imagine del Crocifisso ». Questa notizia mi fu procurata dal signor Tommaso Sandonnini.

[2] Appendice, *Lettere*, 65.

Sul cader di gennaio dell'anno seguente il Pellegrini, lasciata la moglie a Venezia, si recò a lavorare a Vienna, raccomandato ai personaggi conosciuti da Rosalba a Gorizia, e la presenza di lui dovette contribuire a risvegliare nell'Imperatice il ricordo dell'illustre donna, e il desiderio di averla per qualche mese alla Corte. Secondo Girolamo Zanetti, l'invito venne fatto a Rosalba per mezzo dell'antiquario Daniele Antonio Bertoli, libera di partire quando più le fosse piaciuto. Divisò di lasciare Venezia subito dopo Pasqua; ma il Pellegrini, a dì 8 febbraio, la pregò di anticipare, perchè dopo Pasqua gl'Imperiali solevano recarsi a villeggiare per molti mesi a Laxenburg, dieci miglia da Vienna, e ogni indugio sarebbe stato dannoso. Dunque, soggiunse: « non avete che a preparare le vostre cose, passando di concerto con mia moglie, e cominciare a porre nel baule li vostri abiti e le vostre biancherie necessarie ». Tutti l'aspettavano, ed egli sarebbe andato ad incontrarla molte miglia dalla città. Ma la pittrice colpita da malattia, potè partire soltanto ai primi di maggio con la sorella Neneta (Angela rimase a Venezia a governare la madre), accompagnate dall'augurio dell'Hartzoeker: « Recatevi, signorine, a ricevere gli onori che sono dovuti ai vostri meriti, e viággiate sempre piacevolmente e felicemente ».[1] Fosse attenzione delicata verso la celebre artista, o fossero altri motivi, gl'Imperiali, contro la loro abitudine, avevano rimessa a tempo indeterminato la partenza per la villeggiatura. È fama che quando il Bertoli presentò Rosalba a Carlo VI, costui gli disse: *Bertoli mio, questa tua pittrice sarà valente, ma è molto brutta!*, e che essa l'intese. Se ciò è vero, dovette sorridere, perchè Carlo VI era un orco. Poche lettere di lei e della Neneta alla madre — notevoli specialmente le ultime — descrivono le delizie del soggiorno viennese; ma nulla dicono delle opere ivi eseguite.[2] È noto che, fra le altre, fece i ritratti del Metastasio e dell'Imperatore. Sperava che questa fosse lì l'ultima opera, perchè ardeva dal desiderio di riabbracciare la madre. Ebbe, invece, l'incarico di farne altre; ma la pietà figliale la vinse, e riserbandosi di finirne alcune a Venezia, si congedò dalla Corte alla metà di ottobre. Finì e mandò a Vienna nel febbraio dell'anno appresso (1731) due mezzi busti simbolici, per completare le Quattro Stagioni, in una delle quali, l'Inverno, si riprodusse, come sappiamo da una lettera di Maria Bragadin;[3] eloquente risposta a Carlo VI, se il motto attribuitogli non è bugiardo. Condusse, inoltre, i ritratti di Stefano de Mack e della moglie di lui, ricavandoli da due tele di Francesco Stampart, pittore belga al

[1] Appendice, *Lettere*, 66.
[2] Appendice cit., 67 a 71.
[3] Appendice cit., 74.

servizio della Corte austriaca, portate con sè, le quali non soddisfacevano intieramente gli originali. Volle quindi, come era sua gentile consuetudine, mandare un ricordo alle persone che più l'avevano favorita in quella circostanza. Alla contessa Elisabetta Sorgo, dama d'onore dell'Imperatrice, regalò un santo a miniatura; a Giovanni Adamo Wehrling, ispettore della Galleria del principe di Lichtenstein, e all'abate Bartolomeo Sampellegrino, un mezzo busto a pastello per ciascuno; a una signora Klenk l'immagine d'un Salvatore; e fece dono d'una miniatura simile alla monaca Davìa, che le aveva procurato una importante commendatizia. La pia donna coprì di baci quel Cristo, « così bello che pare vivo », diceva, « et ha un'aria di Paradiso »; e si guardò bene di mostrarlo alla principessa Benedetta, « perchè », confessava ingenuamente, « S. A. è così amante di belle miniature, che mi converrebbe farlene dono, e io non sono tanto generosa ».[1]

Il monastero della Visitazione, che esiste ancora a Modena con il regime della clausura, possiede una miniatura figurante il Salvatore; ma quelle monache non sanno a chi appartenesse in origine, e ne ignorano l'autore.

VI.

Sopra un semplice schizzo a lapis, preso quando il cardinale di Polignac, cessando dall'essere incaricato d'affari a Roma, passò da Venezia nel 1730, Rosalba ne condusse il ritratto, che gl'intenditori di Parigi giudicarono bellissimo, e degno dei numerosi lavori che l'eminente prelato possedeva di lei. Il De Julienne, in segno di gratitudine per l'omaggio d'un mezzo busto squisito, le mandò tutte le opere del Watteau, fatte incidere per sua cura.[2] Nel 1732 essa spedì al Dall'Agata i ritratti dell'Elettore e dell'Elettrice di Sassonia, ripetizioni, e d'una terziaria domenicana, riuscita somigliantissima, benchè l'avesse veduta una sola volta. Una mezza figura inviata al Crozat, sembrò a questi l'opera d'un angelo, tanto ne era grande e rara la perfezione.[3]

Nel Burchiello di Padova Rosalba incontrò la duchessa Sforza, incamminata a Roma, ne appuntò, con due segni a carbone, sul taccuino, la fisonomia, ne fece poscia il disegno con inchiostro di China alla maniera

[1] Appendice, *Lettere*, 73.

[2] La lettera francese che si riproduce in fac-simile nelle due pagine seguenti è la risposta di Rosalba al De Julienne, ringraziandolo del dono grazioso.

[3] Appendice cit., 75.

Le livre des etudes de l'inimitable
M. Vato que je viens de recevoir
par Mr Zanetti me comble
en même instant de joie, et
de confusions. Ayant toujours
eté dans le nombre de ceux qui
admiroit toutes ~~ce qui~~ les productions
d'un genie aussi singulier, que
celui de cet habil homme, ainsi
je avoüe sincerement que ce me
fut une charmante surprise que
de me voir ce bijou entre
mes mains. Mais considerant
d'ailleurs que je n'ai jamais
merité de pareilles graces
je ne sauroit m'empecher
de me confondre. Avec tout
cela, voiez s'il plai du courage

p

accablée de biens faits que
je suis, j'ose vous en deman
der de plus remarquables. =
c'est à dire l'honeur de vos
comendements, qui en me
donant le moien de vous
~~faire paroitre~~ temoigner
combien il le presant que vous
avez eu la generosité de me faire
m'a été agreable, vous ~~fit~~ convaincra
en meme temps ~~aussi comprendre~~ qu'il n'y a
persone au monde qui puisse
veritablement se dire aussi que moi

Monsieur

Votre tres hu[mble]
et tres obeissante
servante RC

di Claudio Klingstet — salace miniatore del duca d'Orléans, celebre per i suoi disegni a chiaroscuro — e lo inviò a Roma all'abate Giuseppe Pollaroli, faccendiere di casa Sforza (*20 agosto 1733*). Mal si appose il Vianelli[1] conchiudendo da questo episodio che la pittrice nei disegni si attenesse alla *maniera profonda di Klingstert* (*sic*), perchè è chiaro che se le piacque usarla quella volta, non vuol dire che l'abbia usata sempre; e fa specie tale affermazione in chi possedeva dell'autrice una ragguardevole collezione di disegni a lapis piombino. I disegni di lei sono assai rari. Ne fu scoperto uno, recentemente, alla Casanatense di Roma in fronte ad un esemplare del poema a Venezia del riminese Pier Francesco Modesti, appartenuto alla libreria del patrizio Giacomo Soranzo. È a matita, leggerissimo, delicatissimo, firmato ad inchiostro: *Opus Rosalbae Carrierae,* e fu eseguito, forse, per commissione di quel gentiluomo nell'anno 1728, segnato sull'incunabulo col nome del proprietario. Precede una lunga nota manoscritta con alcuni cenni biografici del Modesti, in cui è detto che il disegno fu ricavato da un ritratto di lui — non si sa se dipinto, o scolpito, o coniato in medaglia — decretatogli dalla Repubblica nel 1571, e a quel tempo esistente ancora a Venezia; si tace per altro dove.[2]

Rosalba fece ancora due ritratti alla contessa Marianna Suarez della Concha, nata contessa di Valvasone, la quale scelse il migliore, e rimandò l'altro per l'autoquadreria privata della pittrice. Nel 1734, in dicembre, effigiò Milord Rockingam, e l'anno dopo Roberto Dingley figlio, il quale pure la pregò, da Londra, di prepararsi, nelle proporzioni stesse, una contadinella, sul gusto dell'Inverno, pastello ammirato da lui a Venezia in casa dello Schmith. Lavorò poi, due anni dopo, quattro opere per

[1] Op. cit., pag. 100, in nota.

[2] Di questo ritratto, che la Repubblica avrebbe fatto fare al Modesti, non parlano nè il Girardi, nè l'Adimari, nè il Foscarini, i quali del Modesti danno le notizie biografiche; e non ne parla nemmeno Marin Sanudo, che pure, accennando al dono del poema fatto al doge Antonio Grimani, narra che su proposta di Antonio Bragadin, Savio del Consiglio, la Signoria, per mezzo del suo ambasciatore a Roma, officiò il Papa a concedere in premio al Modesti 3000 ducati di benefizi ecclesiastici nello Stato Veneto; e aggiunge: «Il Papa ge lo raccomanda a nui, e nui lo raccomandemo al Papa a premiarlo!» Potrebb'essere che per intromissione del Sanudo stesso, cui il Modesti dedicò un carme latino che trovasi in un codice Marciano — come mi avverte il signor conte Camillo Soranzo — la Signoria lo avesse, in seguito, retribuito più nobilmente, facendogli coniare una medaglia con il busto e una iscrizione, dalla quale, poi, Rosalba avrebbe tratto il disegno; ma di questa medaglia non trovo notizia, e a Venezia, nei ricchi medaglieri del Museo civico e del Museo archeologico, non esiste.

RITRATTO A LAPIS DI PIER FRANCESCO MODESTI

conservato in un incunabulo della Biblioteca Casanatense di Roma

UNIONE COOPERATIVA EDITRICE-ROMA

Milord Cornbury (?), che le fruttarono duecento zecchini, [1] e regalò al Crozat una miniatura per tabacchiera, tratta non sappiamo da quale opera sua, figurante una signora intenta a sonare la lira.

Un fiero colpo si preparava; la buona, la gentile, la candida Neneta, afflitta da una malattia organica di petto, improvvisamente aggravò. Chiuse la vita il 9 maggio 1738 fra le braccia della decrepita madre e di Rosalba, mentre Angela viaggiava col marito nel Granducato di Baden. [2] Che schianto crudele perdere l'amica sua d'ogni giorno, la confidente d'ogni suo segreto, la consolatrice d'ogni suo dolore, l'oggetto unico e caro delle sue più dolci affezioni! Che fare al mondo senza di lei? Come vivere senza il cuore che essa le aveva strappato? Non fu rettorica di chi è colpito da tremenda sventura, ma dolore profondo che il pianto non consolò, e senza lagrime, chiuso nel petto di Rosalba, distrusse per sempre la serena felicità della sua vita d'artista. « Sono quasi fuor di me stessa » — scriveva, tremando, a un amico — « in preda a fortissima malinconia, non guarita dall'essere la madre e l'altra sorella in buona salute ». E questa malinconia si fece cronica, e Rosalba smise affatto, per alcun tempo, il lavoro, e perfino dimenticò la commissione di due pastelli pel Dingley, il quale li aspettava ansioso come una lettera d'amante.

Quell'anno non doveva chiudersi senza un'altra grande disgrazia: il matrimonio di Gasparo Gozzi con Luisa Bergalli. Egli aveva conosciuto la stagionata Pastorella in casa della nostra pittrice, dove bazzicava da molti anni e studiava il pastello, e se n'era innamorato pazzamente. Rosalba, impietosita, aiutò a combinare il mogliazzo. Spianata la via, Gasparo volle fare da sè, sparì dalla casa Carriera e sposò di straforo la pindarica Irminda, per chiudere una buona volta la bocca ai propri parenti, i quali, presaghi dell'avvenire, contrastavano a spada tratta quell'unione. Dopo un anno lo

[1] Ne abbiamo la ricevuta:

« Venezia, 24 Marzo 1736.

« Ho ricevuto io sottoscritta dall'illmo signor Milord Brown duecento zecchini per ordine e conto di S. E. Milord Cornbury, essendo per quadri fatti per il suddetto.

« R. C. ».

[2] Ecco l'atto di morte, conservato nel reg. 927 del Necrologio tenuto dai Provveditori alla Sanità (*Archivio di Stato in Venezia*), giacchè i registri mortuari della chiesa di San Vio sono distrutti:

« 9 Maggio 1737 (*M. V.*). Giovanna Cariera, d'anni 54 circa, da malattia organica di petto; giorni 12; medici Michele Sarti (?). Morì all'ore 12 — Capitolo San Vio ».

Questo documento mi fu comunicato dal cav. Giuseppe Giomo.

punse il rimorso d'essersi allontanato dalla buona Rosalba, e le indirizzò un capitolo, conservato nell'epistolario, in cui, chiamandola

. . . . . donna cortese,
Anzi madre benigna, anzi sorella,

verseggiava in giovanili rime:

Un anno è già che dopo lungo pianto,
E sospiri, e dolori, e fele ed ira,
Fu la Luisa mia postami a canto
Come ogni casto e puro amor desira,
Col caro nodo consacrato e santo.

Giustificandosi di non averla di ciò informata prima d'allora, continuava:

Però con voi del mio tacer mi scuso
Con meste rime e con pensier umìle,
E se un dolce perdon da voi non parte
Questa seguìta fia da molte carte.

La minaccia preoccupò la pittrice, la quale fu sollecita a perdonare.[1] Non per sostituire la Neneta — non era possibile! — ma per avere un aiuto nel disbrigo delle molteplici commissioni affluenti tuttavia da ogni parte d'Europa, chiamò con sè Angioletta Sartori, sorella di Felicita, con cui si diede amorosamente a istruirla. Invano il cardinale Ales-

[1] La Bergalli — cui Angela Carriera tenne al fonte un figlio — seguitò, a tempo perso, a lavorare a pastelli, e Rosalba le forniva i rocchietti. Da Vicinale, 24 febbraio 1741, le scriveva:

« Tosto che mi vegga avanzare qualche momento dalle mie famigliari occupazioni, farò prova del mio ardire; ma non spero di fare il menomo onore alla sua cortesia e alla sua attenzione, e conosco già esser quella un'impresa che supera le forze mie ».

Al Museo Civico di Venezia (Racc. Cicogna, n. 3400 nuovo) esiste un libretto bislungo coi novanta numeri del lotto in bianco (prova che la sublime idea non fu attuata), e in fronte si legge:

« Venezia, 25 maggio 1837.

« Lotto di un ritratto del conte Gasparo Gozzi, veneziano, in grandezza quasi naturale, ed eseguito a pastello, con diligente verità e di tutta rassomiglianza, forse di mano della rinomata Rosalba Carriera, già amica e famigliare de' Gozzi, e custodito nell'antica sua cornice con lastra; ed è l'identico ritratto che esisteva in casa di quel celebre letterato, e poscia presso i di lui eredi. Questo lotto si propone in un solo libretto con novanta numeri, al prezzo di una lira austriaca per ognuno, assegnandone per termine la seconda estrazione del pubblico lotto in queste Provincie nel p. v. mese di giugno 1837, il cui primo numero estratto indicherà, nel corrispondente su questo libretto, il nome di chi sarà il graziato ».

sandro Albani, per bocca del suo segretario D. Giulio Monti, desiderò nel luglio del 1739 due pastelli che figurassero due Virtù; ma non volle rinunziarvi; avrebbe aspettato fin ch'essa voleva, e gliene avrebbe serbata eterna riconoscenza.[1] In dicembre capitò a Venezia il Principe Elettorale di Sassonia, figlio di Augusto III — già da sei anni re di Polonia — e recatosi in casa di lei, la indusse, per incarico del proprio padre, a privarsi di quaranta pastelli, scelti nella collezione che ne adornava lo studio, testimonio vivo della sua attività. Quelle opere andarono a unirsi, nella Galleria di Dresda, alle altre che il Sovrano già possedeva della pittrice. Così narra la tradizione; soggiunge che Augusto III, non potendo, come avrebbe voluto, ipotecare la matita di Rosalba, e non tenendosi pago delle due o tre opere all'anno che gli riusciva di ottenere direttamente, andava a caccia di chi gliene vendesse di seconda mano; e afferma che, essendogli giunto all'orecchio il grande clamore d'applausi sollevato intorno al ritratto di Maria Capitanio, amica della Carriera, offerse a colei di cederlo per cento e cinquanta zecchini, e avendone avuto un rifiuto, lo vinse aggiungendo all'offerta un servizio di porcellana di Sassonia di eguale valore, e mandò un apposito carro a prendere il prezioso pastello.

Questa tradizione trova conforto nella testimonianza di Girolamo Zanetti, e non pare che si debba revocarla in dubbio; tuttavia il ritratto di Maria Capitanio non si conosce, ed essendo stato circonfuso di tanta celebrità, non sembra ragionevole supporlo a Dresda fra i ritratti di persone ignote.

Finalmente il cardinale Albani potè avere le due Virtù, cui si aggiunsero, per sua volontà, una Cleopatra e la promessa d'un quarto pastello.[2] La principessa Trivulzi si era fatta riprodurre da Rosalba l'anno precedente, e tutta Milano diceva quell'opera un incanto, un capolavoro; se non che, recatasi ora a Lione ed essendosi « estremamente dimagrita », il ritratto non le somigliava più, e ne voleva tre in miniatura da lasciare in sua memoria agli amici. Li doveva eseguire Angioletta Sartori, ma Rosalba la vigilasse e la guidasse perchè riuscissero somiglianti. Era difficile indovinare a traverso le Alpi il grado preciso di magrezza della signora e tradurlo perfettamente, e infatti nelle miniature ella si trovò ancora troppo grassa, per cui mise in croce la pittrice affinchè la smagrisse in un secondo pastello.[3]

Nuovo motivo di dolore fu per Rosalba il distacco di Felicita, amata come una figlia diletta, e, in virtù di quest'amore, divenuta, da umile

[1] V. Appendice, *Lettere*, 84.
[2] V. Appendice cit., 86-87.
[3] V. Appendice cit., 85-88, 89-90.

serva, la sua allieva più autentica e valorosa. Da principio aveva imparato a disegnare e ad incidere, giacchè il bulino, abituando la mano al segno leggero, entrava molto nell'istruzione degli artisti di quel tempo, I due primi saggi d'incisione furono per il Dall'Agata, il quale, da buon padre nobile goldoniano, molto s'interessava alla sorte della nipote; e « mi son pur stati cari » — scriveva il 2 di settembre 1732 — « perchè vedo che (*Felicita*) non si abusa della fortuna che tiene e fa profitto ». Un'altra stampa, assai più perfezionata, pervenne al buon vecchio due anni dopo, e si consolava che la nipote fosse « su molto buona strada ». Poi proseguiva: « La consiglio far qualche testina della B. V. con studio e devozione, acciò li sia propizia in questo suo studio e riesca con onore e gloria di Dio e di essa B. V., e con proprio vantaggio, per poter più comodamente servirla. Così potrebbe dispensar dette imagini, e obbligar chi le riceve a qualche Avemaria; e se fosse di grandezza per entrare in breviario, acquisterebbe ancor qualche messa da preti e da religiosi, che li sarebbe un buon capitale; e principiando i suoi guadagni dal cielo, potrebbe sperare ciò che Dio sempre vuol dar per gionta, che vuol dir ancora la fortuna temporale ». Il pubblico già parlava della bravura di lei, tanto che nel 1737 la Bergalli da Vicinale mandava a Rosalba, d'incarico del conte Antonio Collalto, un ritratto di Gaspara Stampa e un altro di Collatin conte di Collalto, perchè « la signora Felicita » li intagliasse. Facendo tesoro dei divoti consigli dello zio, essa, l'anno di poi, gli spedì una Madonna per un padre Cipriano, il quale, in prezioso ricambio, le donò una reliquia autenticata della santissima Croce. Il Dall'Agata le raccomandò caldamente di tenerla in gran conto, essendo tanto rare quelle reliquie che in tutta Gorizia ve n'erano appena tre; e di non insuperbire, ma di attingere lena a studiare con pazienza, curando l'incisione in rame piuttosto che l'acquaforte. Infatti fu in rame un San Francesco di Paola che Felicita regalò, nell'ottobre del 1739, a Elisabetta Rusconi, prossima a monacarsi. Col Principe Elettorale di Sassonia venne in quell'anno a Venezia anche l'Hoffmann, consigliere di Augusto III, manuale ambulante di etichetta. Era stato messo ai fianchi del Principe per frenarne gl'impeti giovanili e imporgli serietà con l'aspetto della sua veneranda canizie; invece gli diede il poco edificante spettacolo d'innamorarsi come un collegiale di Felicita. Tentò dissimulare per non compromettersi durante la grave missione affidatagli, e tornò a Dresda persuaso che nessuno se ne fosse accorto, mentre la piccante avventura faceva le spese di tutti i caffè di Venezia. Chi sa? Forse sperava la guarigione, ponendo fra lui e la vaga sirena così ampia distesa di pianure e di monti; ma il suo pensiero era sempre con lei, ed il cuore sfavillava lampi di gioventù. Corsero lettere caute, signorilmente altere da parte sua, timide, umilissime da parte della

fanciulla. Così passò un anno e mezzo. Quand'ecco un giorno capitare a Felicita un invito formale alla Corte di Polonia in qualità di pittrice. La catastrofe precipitava; la commedia era all'ultimo atto. Che fare? La ragazza nicchiava. Lasciar la sua buona mamma Rosalba, lasciar Venezia, i parenti e forse non vederli più!... Nè si sarebbe decisa a partire senza i vigorosi stimoli di Rosalba, la quale, per quanto fosse dolente di perderla, non si sentiva in diritto di contrastarle sì grande fortuna, e senza i predicozzi morali dello zio Dall'Agata, che in questo affare vedeva, forse, un miracolo operato dalla reliquia autenticata della santissima Croce. La lettera che Felicita scrisse all'Hoffmann a Dresda il 16 maggio del 1741, annunziando il suo prossimo arrivo, palesa piuttosto la rassegnazione della vittima che la letizia della fidanzata, e si chiude con un singhiozzo: « Se non avessi la consolazione di avere in codesta città lo stimatissimo patrocinio di V. S. Illma, non saprei mai risolvermi a lasciare il bene e quiete che godo con la mia signora Rosalba ». Partì in quel mese stesso accompagnata da un fratello prete, e alla fine di luglio, coi buoni offici di Faustina Bordoni, ella era già diventata madama Hoffmann. Il padovano Stefano Benedetto Pallavicini, consigliere e poeta del Re di Polonia, ne descriveva le nozze ad Angela Pellegrini così:

Dresda, 31 luglio 1741.

Martedì della decorsa, la signora Felicita, oggidì Madama de Hoffmann, fu da me condotta all'altare. La Regina, ch'era calata in chiesa per udir vespro, volle onorar colla sua presenza quell'atto, e si trattenne nella sua tribuna fin tanto che fu terminata la cerimonia, dopo la quale gli sposi furono a baciar la mano alle Maestà Loro, e di là a casa, dove era imbandita la cena nuziale. Durò questa fino alle 11 di Germania, quando sparirono ad un tratto gli sposi, ed a me, che, in qualità di Paraninfo, dovevo scalzare la signora, si contentarono di mandare una delle sue *jarettières,* della quale acchiudo qui un pezzetto, perchè la signora Rosalba lo conservi per reliquia. Bisogna credere che l'Abate non convenisse del luogo col Gran Cancelliere di Polonia e col Principe Albani, che furono de' convitati, mentre non comparve nè alla chiesa nè a tavola, e si finse malato. Ella non può credere quanto questa sua rusticità abbia stomacato tutta la nazione. Non ha, però, molto di che dolersi della sorte della sorella. Hoffmann la dota di mille luigi d'oro; le dona, presentemente, mille talleri da mandare a' parenti; lascia a sua disposizione la pensione che il Re le ha assegnata, e tutto quello ch'essa potrà guadagnare co' suoi lavori, il che le darà modo di aiutare i suddetti suoi parenti. Lasciamo ch'ella è messa ben all'ordine, e ch'oltre all'anello, è stata regalata dal marito di orecchini, gioia da collo, e d'una bella *toilette,* oriuolo, tabacchiera e che so io; nè parliamo di quello che potrà avanzare col tempo se saprà accarezzare il buon vecchio, e con tutta quella sua aria melliflua, m'ha ciera di voler farlo. Molto deve, certo, alla Faustina, che le ha reso in quest'occorrenza ogni buon uffizio; nè ha, fin'ora, da lamentarsi delle parenti, che le fanno mille finezze...

Eppure la sposa non era lieta, e due mesi dopo le nozze chiedeva consolazioni allo zio; e i parenti, ricchissimi, come rimase vedova poco

dopo, le ricusarono qualunque aiuto, e la malferma salute le tolse lena al lavoro. Confessò queste cose a una cugina germana, rimettendole un unghero, e scusandosi di non poter fare di più!

Mentre Felicita passava la sua grigia luna di miele, Antonio Pellegrini, colpito da apoplessia, e reso impotente a camminare e a moversi, fu confitto nel letto. Vi giacque dieci lunghi mesi, quasichè la natura volesse fargli scontare il buonumore e la serena giovialità che lo avevano aiutato a vivere, e il 5 novembre 1742 morì, e fu sepolto con belle onoranze nella chiesa di San Vitale. Ebbe fama di essere più avido di quattrini che di gloria.[1] Un suo quadro, già esistente nella cappella maggiore della chiesa di San Moisè, figurante *Il castigo dei serpenti*, fu tenuto da molti, anche dal Cochin, la miglior cosa di lui. Ma, eterno improvvisatore, nel 1762, anno in cui scriveva il biografo del *Museo Fiorentino*, i suoi dipinti erano quasi tutti perduti, e oggi, sicuramente, non avrebbe un ricordo se non fosse stato il cognato di Rosalba. Egli stesso, mite e onesto, lo riconobbe, scrivendole da Vienna, il 18 luglio 1727: « Sappiate ch' io sono carico d'obblighi per le tante assistenze da voi ricevute, le quali dal mio core e dalla mia memoria non saranno mai scancellate. L' incontro di rendervene la pariglia non verrà mai, perchè tanto non sarò mai capace di operare verso di voi ».

Dopo la morte del marito, Angela abbandonò la propria abitazione a Santo Stefano, e si riunì alla sorella, che già presso ai settant'anni, con la madre decrepita, e la sola assistenza, assai debole, di Angioletta Sartori (pare che Margherita Terzi non ci fosse più), seguitava tuttavia a lavorare con una perseveranza e una forza di fibra di cui la storia dà pochi esempi. Colorì in quel tempo quattro teste di Ninfe, una Diana e due ritratti di dame — uno dei quali ripeteva la principessa Trivulzi — per l'archeologo inglese Roberto Wood, che viaggiava l' Italia e l'Oriente. Condusse, per un Angelo Nicolosi, collezionista di opere d'arte, un Redentore, e, in cambio d'una bagattella, regalò una Madonnina a un padre cappuccino ignoto, il quale, nel colmo della gratitudine, le propose un pio contratto. Se egli fosse morto prima di lei, ella lo avrebbe raccomandato al Signore; se, invece, le fosse sopravvissuto, s'impegnava di dire diciassette messe in suffragio dell'anima sua. « Patti » — conchiudeva — « molto adatti a vecchi che devono a ogni momento aspettare la venuta del Signore, tra' quali sono ancor io ». Ma Rosalba avrà pensato che il Signore sarebbe, probabilmente, andato prima a far visita a lui; perchè ella non si sentiva vecchia affatto, e continuava impavida a creare le sue gioconde

[1] Cfr. *Museo Fiorentino* cit., pag. 234.

figure. Nel 1744 ritrasse il cavalier Reade, inglese;[1] per il Re di Polonia effigiò la contessa Millini, e fece due pastelli simbolici: *La Terra* e *Il Fuoco;*[2] ritrasse ancora la contessa Simonetta, e spedì a Giuseppe Navesi una Ninfa, che assai piacque al Nunzio Caracciolo.[3] L'anno appresso spedì la promessa quarta opera al cardinale Albani, ed era una Musa, « veramente opera degna della sua mano eccellente » — scriveva egli — « e di maggior gusto e delicatezza dell'altre, tanto che ha superata la mia aspettativa ».[4] Poi lavorò una testa di fanciullo per il Mariette, a cui lo Zanetti, che la vide finire, assicurò essere degna del Correggio.

La malattia d'occhi, già preannunziatasi tristamente vent'anni prima, ad un tratto aggravò; la cateratta calò sull'occhio sinistro, e al destro minacciava la stessa sventura. Fra le carte che appartennero alla pittrice esiste una diagnosi diffusa, scritta a nome di « persona che per hora non si palesa » da un medico a qualche clinico illustre, il quale potrebbe essere il Righellini.

In sì terribili condizioni, che avrebbero annichilito un Ercole, quella donna poderosa accettò di completare per Dresda i Quattro Elementi, aggiungendo ai due già fatti *L'Aria* e *L'Acqua*. La commissione le fu trasmessa, d'ordine d'Augusto III, dall'Algarotti il 18 di aprile 1746, e Rosalba rispose, di suo pugno, che avrebbe obbedito: « e prego il Cielo che apparendo quanti siano li pregiudicij della mia età, non ne abbia a recar disgusto ».[5]

Con quei due pastelli, segnati nella Galleria di Dresda coi numeri 50 e 51 (Catalogo Woermann), la sua vita d'artista si chiuse per sempre. Al cadere dell'anno le si ottenebrò pure l'occhio destro e la cecità fu completa. Le fiere malinconie intermittenti, alle quali andava soggetta dopo la morte della Neneta, la riassalsero con più di frequenza, e le principesse Benedetta e Amalia d'Este, soggiornanti allora a Venezia col

[1] Lo prova questo biglietto del 2 aprile 1744: « Signora Rosalba. — La prego di consegnare il ritratto del signor cavalier Reade all'ordine del signor Console di Olanda.— Um. dev. servo: Ed. Wright ».

Sotto sta scritto, di mano della pittrice: « Consegnato in doppia cassa li 6 giugno ».

[2] « Così potessi vedere il ritratto della contessa Millini, e i due Elementi che sta facendo per Dresda ». Lettera di Antonio Dall'Agata, 26 agosto 1744. Quel ritratto a Dresda esiste, forse, fra quelli di persone ignote, e *La Terra* e *Il Fuoco* portano i numeri 52 e 53 (Catalogo Woermann).

[3] Monsignor Martino Caracciolo era Nunzio Apostolico presso la Repubblica di Venezia, il cui Senato lo decorò della medaglia d'oro, per essersi egli adoperato a stabilire i confini fra lo Stato Veneziano e il Pontificio nel 1749. Il Pitteri ne incise, su disegno del Piazzetta, il monumento.

[4] Appendice, *Lettere*, 97.

[5] Appendice cit., 99-100.

padre, avranno pianto vedendo ridotta in così misero stato la regina del pastello, che aveva rese immortali le loro sembianze. Il Righellini, assistito da un altro medico insigne, le prodigò cure infinite, alimentando nell'animo di lei la speranza di rivedere il sole e il suo caro studio, e di riprendere l'usato lavoro, quando il velo che le toglieva la vista fosse giunto a maturità, e avesse resa possibile l'operazione, difficilissima per la grave età dell'inferma. Ella visse in tale speranza tre lunghi anni; finalmente, nel 1749, l'operazione fu tentata due volte, e alla seconda riuscì. Rinata al mondo, il memore pensiero di Rosalba si rivolse al Mariette, l'ultimo amico straniero che la morte avesse rispettato, e gli scrisse, il 23 agosto, con mano tuttavia mal sicura: « Dal nostro comune amico signor Zanetti ella avrà saputo come, per lo spazio di tre anni, fui priva della vista, e ora sappia dalla mia propria mano come, mercè la bontà divina, l'ho ricuperata. Vedo, ma di quella maniera che può vedersi dopo abbattute le cateratte, voglio dire confuso, che tuttavia è un gran bene per chi ha provato il gran male della cecità. In essa non mi curavo di nulla, ed ora tutto vorrei vedere, e ciò per anco mi è proibito, benchè a' 17 di maggio sia seguita l'ultima operazione ».[1] La meraviglia e la gioia del Mariette furono ineffabili, e corse a mostrare la lettera a tutta Parigi.

Ahimè, gioia fugace! In gennaio dell'anno seguente riceveva un'altra lettera di Rosalba, datata dal giorno 2, e non più scritta da lei, nella quale gli annunziava che il ricupero della vista era stato un sogno crudele: « Io ne sono interamente priva » — dettava — « e niente più vedo, come se fossi nel buio della notte ».[2] Con disperato coraggio si sottopose a una terza operazione, e lo Zanetti, ragguagliandone il Mariette, si lusingava dell'esito fortunato; sicchè questi mandò alla pittrice la sua opera intorno alle pietre incise della raccolta reale, chiedendo solo che, senza affaticare la vista, sfogliasse le stampe disegnate dal Bouchardon, si facesse leggere qualche pagina del testo qua e là, quindi riponesse il libro in un palchetto della sua bibliotechina domestica, « acciocchè » — diceva — « si sappia, vedendolo, che voi non isdegnate di mettermi fra coloro di cui gradite gli omaggi, e mi stimerò, allora, il più fortunato degli uomini ».[3]

Le rosee previsioni, pur troppo, non si confermarono; l'atroce condanna fu pronunziata: lei, così maravigliosamente laboriosa, rimanere inattiva, inerte per sempre, vivere nelle anticipate ombre della morte,

[1] Bottari, *Lettere pittoriche*, vol. IV.

[2] Op. e vol. cit.

[3] Appendice, *Lettere*, 102.

Fotoinc. Danesi, Roma

R. GALLERIA DI DRESDA

AUTORITRATTO DI ROSALBA SOTTO IL SIMBOLO DELL'INVERNO

assistere, con tutte le forze della vita, alla propria agonia. Quando l'Algarotti, che nulla sapeva, al chiudere di quell'anno le portò il saluto del Re di Polonia, n'ebbe un'impressione terribile; e non potendo ordinare tre opere nuove, come il Re desiderava, scelse tre pastelli nella già assottigliata collezione della pittrice. Intorno ad essi ne scrisse al Mariette, in data del 13 febbraio 1751, e la lettera fu pubblicata dal Bottari;[1] ma notizie più diffuse e precise abbiamo in una relazione inedita degli acquisti d'opere d'arte per il Re di Polonia, scritta dall'Algarotti medesimo. « Seguono tre pezzi della signora Rosalba » — è detto in essa — « il cui nome basta a farne l'elogio, e le cui opere dimostrano in persona di femmina albergar talora animo virile. Due sono ritratti, dei quali uno è il signor Rinight, inglese, che fu cassiere della Compagnia del Sud, figlia del famoso *Missisipì*. Il terzo è una Maddalena, dimostrante nella estenuatezza sua le belle fattezze del volto, e col suo dolore movente l'animo de' riguardanti; fatta dalla signora Rosalba in tempo che tornando ella da Modena, avea la mente fervida e piena delle meraviglie di Tiziano e di Correggio, di cui la casa d'Este nella famosa sua Galleria ha fatto tesoro. Questo tesoro, spiritualmente, dirò così, involto dalla signora Rosalba, fu da lei speso e dispensato nella composizione della sua Maddalena, la quale ella, benchè di una modestia pari alla sua virtù, non resta di riguardar con compiacenza, godendo che quest'opera sua debba andar innanzi agli occhi di un Monarca, la cui benigna e clemente approvazione è il più onorato e dolce premio delle sue fatiche ».[2]

Nella Galleria di Dresda il ritratto del signor Rinight deve esistere fra gl'ignoti, e di Maddalene ve ne sono tre, tutte riprodotte dal Braun: una col teschio, l'altra con la croce e la terza con un libro. Quest'ultima, appunto, fu quella comperata dall'Algarotti.

Rosalba, in principio della sua seconda cecità, trovò occupazione e svago nel dar sesto ai propri interessi, con l'aiuto di Angela, e si valse della signorina Read, figlia forse, di quel cavaliere effigiato nel 1744, per tentar di esigere un credito che aveva con un inglese morto, gli eredi del quale non volevano riconoscere. Vi fu tra loro un attivo scambio di lettere, finchè la povera cieca ammalò e non rispose più. La Read la tenne per morta; l'assicurazione avutane da un amico, reduce da Roma, cambiò in certezza il suo dubbio, e non ci pensò più. Quand'ecco, tre anni dopo, nel 1756, ricevere una lettera di Rosalba, con la data del 1° di marzo. Ebbe quasi a tramortir

[1] Op. cit., VII, 373.

[2] Cfr. *Relazione storica di quadri acquistati dal Co. Francesco Algarotti per la Maestà del Re di Polonia, Elettor di Sassonia, ecc.* Museo Civico di Venzia, Codice Cicogna 3007.

di paura, come se la lettera le pervenisse dall'altro mondo. Rispondendo, confessò francamente a Rosalba l'impressione provata. « Vi compiangevo » — scriveva — « come un'amica e un'artista senza pari, che aveva fatto al suo sesso più onore di qualunque altra donna sia stata mai, perchè non conosco alcuna opera, uscita da mani femminili, che possa essere comparata alle opere vostre ». Conchiudeva col chiedere, giacchè ne avea l'occasione, una Cleopatra o altra testa, fra quelle vedute nel suo studio anni prima, e una Madonna non finita, la quale, se la memoria non la tradiva, era l'ultimo lavoro di lei.[1]

Provveduto alle cose sue, ella ripiombò più che mai nell'ipocondria; volle scordarsi il mondo, sdegnando quasi di chiedergli pietà, avendogli chiesta la gloria; rifiutò di aver contatto con anima viva, all'infuori che con la sorella, paziente e affettuosa infermiera, e ricusò costantemente di ricevere i molti stranieri picchianti alla sua porta in rispettoso pellegrinaggio, per onorare nella sciagura la donna tanto celebrata nei giorni felici.

VII.

Quantunque non bella di viso, bassa e tarchiata, l'ampia fronte e lo sguardo intelligente la rendevano simpatica al primo vedere; e quest'impressione si ribadiva, scolpendosi profondamente, nell'animo di chi conversava con lei. Perchè nell'universale ignoranza delle donne in quel secolo, e degli artisti in tutti i secoli, ella che parlava e scriveva, oltre alla propria, la lingua latina e la francese; suonava assai bene il cembalo e il violino e soavemente cantava; ella che, istruita nella storia dell'arte e nella letteratura, di tutto discorreva con buon giudizio e con agile vena di spirito, appariva un miracolo; tanto più sapendosi la ristretta fortuna del padre, il quale avea potuto dare alle figlie molti esempî di virtù e di sacrificio, ma non molti maestri.

« Nessuno più di me ama l'allegria » — lasciò scritto in un foglio fra le carte che le appartennero — « voglio averla in famiglia, procuro inspirarla ove vado. Il piacere e i divertimenti sono il migliore e più universale rimedio ai nostri mali. Però penso che i piaceri debbano essere goduti con molta sobrietà e moderatione. Ardisco dire ancora che nessuno più di me nutre avversione per gli eccessi e i disordini... Sono scogli da essere evitati, e fuggo dai libertini e dai disordinati come da gente infetta da un mal contagioso... Oltre buon trattamento, passeggio

[1] Appendice, *Lettere*, 104.

e conversazione, aggradisco la musica e gioco qualche volta... La conversazione è il più piacevole godimento della vita ». Appunto nell'abitudine della buona società e del conversare elegante raffinò la naturale amabilità del carattere veneziano, e si valse delle amicizie contratte per giovare a sè stessa e a' suoi congiunti; ma se ne valse con tanta delicatezza squisita, ricambiando, senza parerlo, i beneficî con magnifici doni delle opere proprie, che i benefattori, sopraffatti in cortesia, si dichiaravano sempre in debito verso di lei. Educava l'ideale della fede come quello dell'arte. Riconoscendo tutto il suo bene da Dio, non pigliava mai la lode intieramente per sè; quindi il Mariette poteva scriverle: « Se non volete essere lodata, perchè fate delle opere così perfette? »; e il Rapparini: « L'umiltà sta bene, ma il non voler conoscersi è soverchia rigidezza ». Ciò non era superbia larvata, e niuno mai lo sospettò, sapendosi quanto fossero candidi i suoi sentimenti e quanta ingenuità fosse riposta nel suo carattere, ed essendo nota ed ammirata l'amicizia che, appunto per la somiglianza dell'indole, l'avvinse in vita alla sorella Giovanna, e le unì, dopo morte, nella stessa tomba. Anzi questa ingenuità, questo candore, fu la sua debolezza e la sua forza insieme, giacchè per essa non scimmieggiò gli uomini, ma si riprodusse costantemente, riuscendo, così, ad elevare a decoro d'arte la femminilità e ad infondere nuovo genio alla grazia muliebre.

Malgrado i difetti esteriori della persona, suscitò fra gli uomini vere passioni, le quali, molto più che nello splendore fugace della bellezza, trovano presa e alimento nella luce dell'anima e dell'ingegno. Dipendeva da lei scegliere e fare un matrimonio cospicuo; ma ella, Vestale dell'arte, sentiva che non avrebbe potuto tenerne accesa la sacra fiamma se avesse perduta la cara libertà e contratti i gravi doveri della famiglia. Alle cervellotiche insinuazioni del Sensier, immaginante un legame sentimentale con lo Zanetti, tanto più giovane di Rosalba,[1] è degna risposta la seguente lettera, scritta da essa, forse dopo il viaggio di Parigi, ad un tale rimasto ignoto, che, non avendo l'ardire di spiegarsi da sè, le aveva mandato un ambasciatore:

Vedendo che il dover sortire di casa mi differisce l'honore di poter parlare, risolvo scrivere per dirle che mi ha fatto una gran sorpresa. Vostra Signoria poteva bene palesare a me ciò ch'ha rappresentato al suo Amico, e sottrarmi al rossore di vederlo incomodato per cosa che non meritava la sua pena. Egli ha parlato per lei con tanto di buona maniera, che mi avrebbe persuasa, quando fossi stata meno aliena di quello ch'io sono, da ogni inclinatione di mutar sistema di vivere. Il mio impiego, che troppo mi occupa, ed un naturale assai freddo, m'hanno sempre tenuto lontana dagli amori e

[1] Era nato il 20 febbraio 1680 M. V.

pensieri di matrimonio. Farei ben ridere il mondo s'hora, ch'ho già passata la gioventù, entrassi in questi. Giovanna, che sempre ha nudrito un genio uguale al mio, di sottrarsi ad ogni incontro et impegno, sa questo affare, ma tacerà. Così bramo che faccia il suo amico; et di Lei, senza offendersi, creda che non potrò mai essere che Sua

Dev.ma et obb.ma Serva
ROSALBA CARRIERA.

In famiglia, fin da ragazza, emergeva sulle altre sorelle. Il padre la teneva in molta considerazione, e non di rado ne cercava il consiglio. La madre seguitò a chiamarla per tutta la vita la sua *putèla*, e Rosalba così firmava quando scriveva alla povera vecchia, per farla contenta; e così la designavano le sorelle, giacchè il titolo di *putèla* era un suo privilegio esclusivo. Contava già cinquantaquattr'anni quando la Neneta, descrivendo da Vienna alla signora Alba una gita in comitiva al monanastero delle Salesiane, narrava ch'erano ritornate a casa assai stanche, « particolarmente quella *putèla,* che vuol parere grande a forza di tacchi ». [1]

Fu invidiata dalle donne e dagli artisti del suo paese. Nessun pittore veneziano s'incontra nelle sue lettere. Persino il Balestra, suo maestro, si allontanò da lei, e Giorgio Gaspare de Prenner, valente incisore tedesco, cui essa aveva raccomandato il Pellegrini per la Corte di Torino, le scrisse una volta: « Quando il sig. Nogari fusse nostro buon amico, lui potrebbe fare molto in questo negozio, perchè lui si trova presente alla Corte... ma non credo che lo farà, perchè non è nostro buon amico, e questo so io certo ». Odiata, per altro, non fu mai, nè ella odiò alcuno, se non, forse, le visite chiacchierine che la distoglievano dal lavoro quando premeva il tempo, la strada ammazzatoia di casa sua che non era selciata, la pioggia che cadeva quando si recava a messa, e quei preti che in chiesa, fra un salmo e l'altro, fiutavano, grugnendo, tabacco.

Pochi pittori, e forse niuno, dipinsero tante volte, come Rosalba, il proprio ritratto. Il primo a noi noto è quello in miniatura, che il Bartolozzi, con molta valentìa, riprodusse in una stampa colorata. La persona è rappresentata poco più di metà; lo zendado nero incornicia il fresco visino, e da un arco, quasi una Procuratia, apparisce l'azzurro del cielo. L'esecuzione di questa operetta, in cui si respira l'aria della laguna (l'originale non si conosce), deve risalire al 1701, giacchè lo zendado venne in moda a Venezia appunto in quell'anno, e perchè il ritratto ad olio della pittrice, dipinto dal Bombelli nel 1705 per l'Accademia di San Luca, la riproduce un po' più matura. Federico Weÿberg le scriveva nel 1711

[1] V. Appendice, *Lettere,* 69.

da Copenaghen: « Vi è noto, Madama, ch'io viaggio molto, e che il Re m'impiega presso grandi Corti. I vostri lavori mi seguono da per tutto, e dovunque sono ammirati. Ma sovente mi è capitato di trovare qualcuno che rifiutò di crederli fatti da una signorina, e avendolo io assicurato con giuramento, mi fu chiesto perchè non avessi il ritratto di lei. Queste rimostranze acuirono in me il desiderio d'averlo in miniatura, dipinto da voi medesima. Vi prego, dunque, in nome dell'amicizia che avete per me, concedetemi tale grazia. Non ditemi che sarebbe cosa troppo difficile: voi potete tutto purchè lo vogliate; e se il ritratto che chiedo vi costerà più fatica degli altri, ricordatevi che lavorerete per acquistare l'infinita riconoscenza del vostro migliore amico ». [1] Per meglio persuaderla, il Weÿberg si poneva a sua disposizione in tutto ciò che potesse desiderare, e prometteva, intanto, di far avere il titolo di conte ad un gentiluomo già raccomandato da lei. Di quest'opera, che ella certamente dipinse, come di tutte le altre eseguite per la Corte e per i Mecenati di Copenaghen, non esiste più traccia, e perirono, forse, nel grande incendio che nel 1728 divorò tre quarti di quella capitale. L'autoritratto della Galleria degli Uffizi, che la riproduce a pastello in tre quarti di figura, col matitatoio nella mano destra, dopo aver dato gli ultimi tocchi all'imagine della Neneta, pare fosse mandato a Cosimo III de' Medici nel 1715, giacchè, in una lettera del 4 settembre di quell'anno, un signor Schrödes, che lo vide a Firenze, dice d'averlo trovato intatto e tale da farle onore. [2] Nell'anno successivo lo vide pure il Crozat, nel suo giro in Italia, e opinò che, quantunque a pastello, quell'autoritratto reggesse il confronto con gli altri dipinti di prim'ordine, e a molti, anzi, fosse superiore; e affermò che tutti i professori in buona fede pensavano così. [3] Ventiquattr'anni dopo, Giorgio Gaspare de Prenner, di cui dovrebbe esistere una raccolta di duecento ritratti a lapis dei più grandi personaggi del suo tempo, scriveva da Roma alla pittrice (*29 ottobre 1740*): « In Firenze ho veduto, tra le altre bellissime cose, il ritratto di madamigella Rosalba, che sta in un bellissimo luogo, appresso a quello di Tiziano e di Tintoretto ». Ciò farebbe credere che fino allora quel ritratto fosse tenuto con cura. Oggi esiste contrassegnato col n. 363 di catalogo; ma fu risarcito più volte da barbare mani, e pare cosa mediocre, interessante soltanto per l'immagine di Giovanna Carriera. Un mostruoso rame del Pitteri, inciso nel *Museo Fiorentino* (1762), non può dar materia ad alcun utile riscontro.

[1] V. Appendice, *Lettere*, 28.

[2] V. Appendice cit., 31.

[3] V. Appendice cit., 32.

Sappiamo già che sulla fine del 1716, mandando al Crozat alcuni pastelli, Rosalba gli fece amichevole omaggio della propria immagine, da sè stessa dipinta. Ed egli esclamava: « Che piacere per me possedere, come il Granduca, il ritratto d'una persona così illustre e degna d'essere stimata da quanti professano ed amano le arti belle! ». Il ritratto la rappresentava in profilo a destra, a mezzo busto, scollata, con pendenti di perle agli orecchi a forma di pera, e fu giudicato squisito. Quando, nel 1736, il Dieuvre, mercante di stampe a Parigi, progettò la collezione iconografica dei più famosi artisti e scienziati, lo chiese a prestito al Crozat, promettendo di tenerlo gelosamente in bottega, dove Bernardo Lépicier si sarebbe recato ad inciderlo. Così fu, e un giorno un amatore, vista in bottega quell'opera e credendola vendibile, offerse di comperarla per 500 franchi. All'elegante incisore Simone Enrico Thomassin la stampa del Lépicier, che abbiamo potuto rintracciare a Parigi, non piacque, e si propose di rifarla a taglio dolce, in maggiore grandezza, per una vagheggiata collezione dei pittori e scultori dell'Accademia di Francia, dove egli era insegnante; e poichè gli occorreva di avere il busto intiero, fece chiedere dal Crozat alla pittrice un disegnino che la rappresentasse in proporzioni maggiori della stampa incisa. [1] L'intrapresa collezione non fu mai terminata dal Thomassin, e nella parte che ci rimane l'effigie di Rosalba non c'è.

Nel 1717 ella regalò un autoritratto a Nicola Hartzoeker, padre di Teodoro, fisico e micrografo olandese di grido, al servizio dell'Elettore Palatino; [2] ma di questo lavoro nulla sappiamo. Ne fece altri simili per Vienna: uno nel 1725, ed è appuntato nel diario di quell'anno, e uno, come abbiamo già detto, nel 1731, in cui piacque alla pittrice figurarsi sotto il simbolo dell'Inverno. A Vienna non esistono più. Il ritratto simbolico passò, forse, nella Galleria di Dresda, dove infatti si vede col numero di catalogo 29; che, se questo non è l'originale di Vienna del 1731, ne è certamente la riproduzione, e deriva dalla privata raccolta di pastelli della pittrice.

Anteriore di qualche anno, giacchè Rosalba vi apparisce meno anziana, è l'autoritratto a pastello della R. Galleria di Venezia; ma ci mancano elementi sicuri per determinare il tempo in cui fu eseguito.

L'ultimo, condotto da lei in tarda età, fu regalato al console Schmith, il quale, in segno di grato animo, lo fece incidere dal Wagner. Lo Schmith fu creato console d'Inghilterra a Venezia nel 1744; [3] Rosalba divenne

[1] V. Appendice, *Lettere,* 81 e nota.

[2] V. Appendice cit., 34.

[3] Si presentò in pien Collegio il 6 giugno di quell'anno, cominciando il suo dire: « Dopo lunghi anni di dimora sotto questo felicissimo cielo, mi veggio io, Giuseppe

ULTIMO AUTORITRATTO DI ROSALBA CARRIERA

(Dall'incisione del Wagner)

NIONE COOPERATIVA EDITRICE - ROMA

cieca nel 1746; quest'autoritratto, dunque, fu lavorato in quell'intervallo, cioè quando l'autrice aveva dai sessantotto ai settant'anni. La ricca quadreria dello Schmith passò, dopo la morte di lui, ad Hampton Court; ma quivi non si conserva alcuna opera di Rosalba, come non ve ne sono nella *National Gallery*. Se l'originale non è perduto, sarà sepolto in una di quelle tante pinacoteche private della Gran Bretagna in cui l'arte veneziana del Settecento sfoggia le sue maggiori ricchezze. Oltre alla bella incisione del Wagner, ce ne rimangono altre posteriori del Cecchi e del Haid, ma assai meno pregevoli.

Di parecchi altri autoritratti, dipinti in tempi diversi, troviamo ricordo. Uno stava nella Galleria Farsetti, uno presso il conte Zanetti. Questo ultimo è accennato dal Vianelli, e forse è il medesimo che il Moschini asseriva esistere, a tempo suo, in casa di Francesco de Zanetti, Intendente in capo della marina, e che nel 1838 Tommaso Locatelli affermava comperato e inciso dal De Non, della quale incisione non si ha notizia.[1] Un autoritratto, di proprietà dell'Elettore di Colonia, figurante la pittrice al cavalletto intenta a riprodurre le sembianze di quel Principe, andò in vendita nel 1764 e fu pagato 300 franchi. All'asta della raccolta De Julienne (1767) ne comparve un altro, che dicevasi proveniente esso pure dalla quadreria dell'Elettore di Colonia, che rappresentava l'autrice in età avanzata, in capelli, in atto di tracciare con la matita, su carta grigia, la testina d'una fanciulla; ed è noto che misurava in larghezza once 27, e once 21 e 6 linee di altezza. Il Mariette ne possedeva uno, venduto, con tutte le collezioni di lui, nel 1775. Una miniatura, in cui si vedevano Rosalba al clavicembalo, un uomo ritto presso a lei che suona il flauto e un bambino reggente un libro di musica, fu pagata 280 franchi all'incanto Blondel de Gagny. Un autoritratto a pastello fu rilasciato per 310 lire alla vendita degli oggetti d'arte del signor E. P., seguìta a Parigi il 31 marzo 1856, e si asseriva che fosse appartenuto a Felicita Sartori.[2]

Schmith, umilissimo servo di Vostra Serenità, decorato dal mio Re col specioso titolo di Console della Nazione Britannica appresso di questa Serenissima Repubblica... ». (*Archivio di Stato in Venezia - Esposizioni Principi*). Notizia avuta dal cav. Giuseppe Giomo.

[1] Cfr. Moschini, *Letteratura veneziana*, vol. II, pag. 81 e seg. — Locatelli, *Elogio di Rosalba Carriera, letto all'Accademia di Belle Arti in Venezia il 1° agosto 1838*.

[2] Narra lo Zanetti (*Pitt. venez.*, pag. 381-82) che pochi anni prima di morire la pittrice si rappresentò « con una ghirlanda di foglie; e venendole chiesto che volesse significare per ciò, rispose ch'era quella la Tragedia, e che Rosalba doveva finire tragicamente ». Soggiunge che questo ritratto era appresso G. B. Sartori, fratello della Felicita Hoffmann, cui era pervenuto per legato della stessa Rosalba. Ma nel testamento di lei questo legato non esiste.

Un ultimo, finalmente, salì al prezzo di franchi 1750 alla vendita Portales Gorgier nell'aprile del 1865, e figurava la pittrice in capelli impolverati e corti, ornati da un leggero merletto, e con i soliti pendenti di perle agli orecchi.

Se di tutte queste opere indicate nei cataloghi, e di gran parte di quelle menzionate nella corrispondenza della celebre donna, ignoriamo la sorte, non è meraviglia, e non dobbiamo disperarcene, ma fidare negli studiosi dell'avvenire. Perchè i maestri veneziani del secolo XVIII, nei quali splendettero gli ultimi bagliori dell'arte italiana, furono fecondissimi, non v'è angolo d'Europa che non vanti un'opera loro o ad essi attribuita, la falce della critica non è peranco penetrata a diboscare in quella foresta vergine, e l'occhio indagatore deve tuttavia varcare molte impenetrabili soglie di Gallerie private straniere, in cui tanti tesori del passato si nascondono, come i filoni d'oro nelle viscere della terra.

Sole scolare autentiche di Rosalba furono le sorelle Angela e Giovanna, e, quando la prima si maritò, Felicita Sartori. La sorella di costei, Angioletta, e Margherita Terzi, manovali dell'arte, non seppero alzarsi un palmo da terra.[1] Crebbero tutte in quello studio, che fu vera e propria bottega all'usanza degli antichi pittori: la maestra dava l'impronta del suo stile e l'autorità del suo nome a tutte le opere che ne uscivano. Veramente Angela, e anche più Giovanna, fecero spesso da sè, e ne abbiamo la prova anche in queste pagine e nel diario parigino di Rosalba;[2] ma la loro maniera era così simile a quella di lei che non sarebbe possibile distinguerla. Pari somiglianza abbiamo nei pastelli della Sartori, e si confonderebbero con le opere della maestra, se quella, divenuta madama Hoffmann, non le avesse firmate per togliere di mezzo gli equivoci. Si può dire che, come la firma *Felicita Hoffmann natta Sartori* palesa l'antica serva, così le forme rosalbiane, imitate a perfezione, non sanno mascherare, a chi bene osservi, lo sforzo di riprodurre materialmente anche il sentimento del modello. Ma questa volgarità è tanto sottile che senza la firma rivelatrice nessuno oserebbe affermarla; e, infatti, se qualche pastello o miniatura anonima, già attribuita a Rosalba, oggi si dà alla Sartori, l'attribuzione però è timida e tutt'altro che indiscutibile.

Una turba più o meno felice d'imitatori dell'insigne pittrice dilagò

[1] Per qualche tempo fu scolara di Rosalba anche Rossana Pozzola, nata, forse, a Schio. Il 15 gennaio 1731 ella sottoponeva alla maestra alcuni disegni proprî, e in compenso della noia le mandava in regalo *mureli* (rocchietti) *trentadue di luganega* (salsiccia). La Pozzola si pose, quindi, a studiare sotto Antonio dei Pieri, pittore, a fine di guadagnarsi il vitto e non dipendere dal fratello.

[2] In quel diario, sotto la data 30 giugno 1720, sono indicate due Venerine, una Armida e un altro fondello di Giovanna.

in Italia e all'estero fin da' suoi tempi, e abili sfruttatori e bottegai gabellarono le povere imitazioni per autentiche. Già nel 1709 il Rapparini, scrivendo da Düsseldorf, le diceva che il musico Valeriano Pellegrini si vantava di avere molti lavori di lei, e che li aveva mostrati anche al Palatino; che però li riteneva apocrifi, « sapendo » — soggiungeva — « che molti sogliono battezzare per di Vostra Signoria cose d'altri per accreditarle ». Ciò dimostra l'universale successo dell'arte sua, caratteristica e fedele interprete della società volubile e frivola di quel tempo, veramente degna di venire istoriata col polline di farfalla. Il bianco-grigio, dominante in tutti i pastelli di Rosalba, dà loro un carattere d'incipriatura, pur conservando un grande equilibrio nei toni, un delicatissimo passaggio di tinte. Sentì, certo, l'influenza di quell'arte sbiadita e fredda che segnalò il regno di Luigi XIV e Guido Reni seguì negli ultimi anni, la quale nella gamma dei grigi e del bianco spegneva la vivacità del colore; ma Rosalba naturalmente vi si ribellò, trovando nella dolce armonia dei toni quella freschezza, quel profumo, quel fascino arcano che inondava di luce benefica il tenebroso spirito del Watteau. Nelle miniature, invece, ella ritrovò il senso del colore veneziano, e tutto seppe ottenere con la massima semplicità, servendosi del fondo d'avorio per le carni, come vediamo nella miniatura di San Luca, e impreziosendo le figure con gran copia di fiori cosparsi nelle vesti e fra i capelli. Le sue damine, i suoi cavalierini, financo le sue Madonne, li diresti piccini, e sono grassottelli, con gli occhi grandi e aperti, e il viso tondeggiante incorniciato di riccioletti. Sono tutti lindi, puliti, azzimati, quasi fossero pronti per un ballo. Sovente alzano la destra con moto vezzoso, e le punte del pollice e dell'indice si toccano, mentre le altre dita si curvano graziosamente; oppure la destra si distende, con tutto o porzione del braccio, nella parte inferiore del busto, e chiude l'ovale della miniatura. Quelle dita minute, affusolate, aperte, quelle palme grosse, quelle braccia ben tornite, palesano avere la pittrice per ideale sè stessa, prestando ad altri, inconsciamente, le proprie forme. Ciò si osserva non di rado nelle opere degli artisti; ma qui si rivela in modo particolare, perchè l'aristocratica società, leggiadrina, carina, imbellettata, lisciata, che Rosalba effigiò, impedì al suo pensiero di allontanarsi dalle cure minute dell'abbigliamento e della pettinatura. La sua Venere stessa, perduta la maestà di Dea, è una giovane signora allo specchio, fra unguenti e profumi. Da ogni figurina, però, spira un senso di carezza infantile, un alito di bontà, di semplicità, d'innocenza. Il disegno, tondeggiante, riduce tutto ad una graziosa convenzione, come si scorge principalmente nelle mani, sempre uguali nelle donne e negli uomini, nei giovani, nei vecchi e nei fanciulli, sempre tornite ad un modo, e sempre chiaroscurate da un'ombra vaporosa, quasi nube che passa. Le vesti delle figure

ideali, mitologiche o sacre, sono di semplice stoffa, pesante, unicolore, a piani spezzati simili a rocce, conforme la maniera barocca; ma Rosalba amò assai più le figurette di *biscuit*, gentilissimi, adorabili gingilli, drappeggiate leziosamente nel velluto, nella seta o nel raso, o abbigliate di broccato a fiori, a pizzi, a ricami. [1]

È inesatto quanto affermano i biografi, che ella miniasse in gioventù e poi smettesse, soffrendone la sua vista; anzi vi attese costantemente con molto amore. Certo non era giovane quando insegnò a miniare a Felicita e ad Angioletta Sartori. A Vienna, è vero, disse all'Imperatrice che non coltivava più quel genere d'arte, e dopo questa dichiarazione spedì una miniatura alla contessa Elisabetta Sorgo, dama di Corte; di che essendosi la Sovrana maravigliata, Rosalba scrisse alla Contessa il 18 agosto 1736: « Non ho detto bugia quando dissi di non fare in picciolo, perchè nell'età in cui sono, se venissi obbligata a fare qualche

[1] Ad olio Rosalba dipinse poco. Rimane di lei una sola tela, che ha importanza storica e niente più, nell'I. R. Galleria di Vienna, cui fu regalata nel 1835 dal canonico Girolamo Ravagnan, il quale scrisse di Rosalba nella raccolta biografica del Tipaldo; e s'indusse a regalarla dopo aver tentato di profittarne altrimenti. Rappresenta il ritratto di Augusto III. Da Chioggia l'11 febbraio 1832, il Ravagnan scriveva al Moschini: « Non al signor Gamba solamente, ma a Lei pur anco, M.r Rev.mo, oserò esser importuno pel recente acquisto che feci di uno de' migliori quadri di Rosalba, dipinti ad olio. È questo il ritratto di Augusto III re di Polonia, di cui il Vianelli nel *Diario*, ecc., a pag. 38. Io ne vo lietissimo, come parto di una figlia tanto celebre di un mio concittadino, e perchè tutti ad una voce, intelligenti e non intelligenti, me lo pregiano al sommo. Non posso, quindi, non occuparmi caldamente di tutto ciò che riguarda l'Originale e l'Autrice. Per questa ultima frugai a quest'ora di non poche notizie comprovanti la esistenza in casa Rosalba del quadro, e successivamente ne' di Lei Eredi, ed altre ancora me ne attendo dalla gentilezza del sig. Cancelliere di questa I. R. Pretura. Ma pel primo, cioè per Augusto III, e segnatamente in qual epoca siasi dipinto da Rosalba, e se in Venezia o altrove e quando, nulla finora mi fu fatto di conoscere, tacendo su ciò il Vianelli, e non potendo stare l'epoca del 1740 indicatami dal sig. Gamba (col fondamento della Storia dell'anno da me già esaminata), giacchè non Augusto III, ma il di lui primogenito fu in quell'epoca in Venezia coll'Augusta sua madre. Eccomi, dunque, nell'ignoranza di prima; tanto più che io non ho (e nemmeno in tutta Chioggia trovasi) il libro: *L'art de vérifier les dates*, che, secondo il prelodato signor Gamba, avrebbe potuto pienamente soddisfarmi per la conoscenza della famiglia d'Augusto, cioè Moglie, Prole e loro ascendenti e discendenti etc.... ». Nel successivo 11 giugno il Ravagnan riscriveva al Moschini che il dipinto di Rosalba lo faceva sognare vegliando. che pensava di esporlo e che l'esposizione potesse tornare a suo *gran profitto*, « se mai si trovasse un generoso acquirente » il quale « soddisfacesse appieno le *sue* viste ». Il ritratto figura il Principe intorno ai vent'anni; dovette, quindi, essere dipinto o nel 1715 o nel 1717. L'imperatore Ferdinando I ricambiò il Ravagnan con una scatola d'oro. Le lettere citate si trovano nella raccolta Moschini al Museo civico di Venezia.

ritratto in picciolo, ciò certamente non potria essere per me che con più di fatica e con meno speranza di riuscire ». Ma allorchè scriveva queste parole, Rosalba aveva già cinquantasei anni, e tuttavia risulta dalle sue lettere che in quello stesso anno 1736 miniò sopra una tabacchiera per il Crozat, traendone il soggetto da un'opera propria, una dama che suona la lira, e regalò un'altra miniatura all'abate Sampellegrini, il quale la pose in una cornicetta d'oro.

Vi fu chi tentò strapparle il segreto della sua tecnica. A uno il quale chiese a nome d'una signora, in che modo si potesse miniare sulla cartapecora, ella gentilmente rispose pregandolo di gradire un assortimento di colori e di pennelli, e soggiungendogli parcamente: « Li pennelletti e colori che vederà sono ciò che abbisogna per miniare; ma se quella che desidera impiegarli non ha un principio da chi ne ha la pratica, gli sarà difficile il farlo, mentre bisogna dare un apparecchio alla cartapecora, e mischiare li coloretti per farne la carnagione. Questo è quanto posso dirle in obbedienza de' suoi comandi ». Più indiscreta, Margherita Bononcin, moglie del modenese Giovanni, professore di contrappunto, il 6 aprile 1715, manifestando l'intenzione di perfezionarsi nella miniatura sull'avorio — nata alla fine del Seicento, e di cui Rosalba fu probabilmente la prima grande maestra — le domandava, ancorchè lontana, consiglio e direzione; « per lo che » — scriveva — « istantemente la prego, se è possibile, darmi una distinta relazione della forma come preparare gli avorj, con che gomma distempri li colori, e se li detti sono de' comuni; in che bagna li pennelli, e se nell'acqua vi stempra gomma. Ancor bramerei un pennello piccolo, un grande ed un mezzano per vederne la forma, e nelli scuri, li neri così particolari, e li bianchi, assicurandola che anima vivente non penetrerà il favore, avendo già qualche poca conoscenza, onde non tengo necessità d'aiuto ». È peccato non ci sia la risposta di Rosalba a questa signora, la quale non si sa che cosa avrebbe chiesto di più se avesse avuto veramente bisogno d'essere aiutata.

Per quanto riguarda i pastelli, si nota nella pittrice la ricerca assidua della buona qualità dei colori, e lo studio incessante, fino al termine della sua vita, di migliorare e di rendere duraturo quel fragilissimo genere d'arte, da poi che aveva saputo che gran parte dei suoi lavori eseguiti nei primi anni del Settecento andavano scomparendo. « In confidenza » — le scriveva il Bötticher ai 3 di aprile del 1710 — « Sua Altezza deplora che tutti i vostri quadretti cambino colore e impallidiscano. Vi prego, dunque, da amico fedele, di rinforzare un poco le tinte quando vi farà ricerca d'altri fondelli ».[1] Ella rispondeva: « Procurerò di render più forte la mia

[1] V. Appendice, *Lettere*, 26.

maniera, affinchè, mutandosi con il tempo, resti meno pregiudicata ». Due anni dopo, la rovina di quei pastelli era cresciuta, e il pittore Lodovico Agricola, dopo averli veduti, confidava a Rosalba: « Non so come viene (et io ho attribuito all'aria) che alcune di quelle pitture sono svanite in tal maniera, che non si vede più niente dove era carmino, e nessuno crederebbe se non lo vede ». Fra esse c'era il ritratto della Procuratessa Mocenigo. Il Crozat, in una lettera del 28 di ottobre 1718, toccando lo stesso argomento: « Peccato » — scriveva — « che questi bei lavori si guastino facilmente. Non potreste servirvi di pastelli che avessero un colore più solido? So che è difficile. Tuttavia conosco delle teste fatte come le vostre dal Baroccio, che si sono conservate benissimo. Il sig. Giorgio Chelchelsberg, amico del signor Zanetti, ne ha di bellissime che voi potrete vedere, perchè era la maniera ordinaria di quel pittore per disegnare tutti gli studî ». Rosalba replicava: « J'ai demandé à plusieurs connaisseurs, et tous sont tombés d'accord que cela ne provient pas ni de la couche, qu'on avoit tout le soin de la donner fort bonne, ni des vernis, qu'on ne s'en servoit pas trop, mais de l'endroit ou ils auront été placés, et le différent climat; car, par exemple, nous voyons, et vous aussi l'aurez remarqué, que les tableaux de la terre ferme sont beaucoup plus conservés que ceux de Venise. Cela peut encore arriver par la négligence et peu de soin qu'on aura eu de les bien conserver ». Se ciò potrà spiegare l'inutile ricerca di tanti pastelli usciti dalle sue mani, i molti che ci rimangono ancora provano che ella potè risolvere finalmente l'arduo problema di fissare la polvere colorata; e forse vi riuscì dopo gli studi fatti e la grande pratica acquistata a Parigi.

Sappiamo che i rocchietti di pastelli parigini erano da lei tenuti per i migliori, mentre prima lavorava con quelli di Roma, spediti dal canonico Ramelli o dal Cole, e con gli altri fabbricati da sè con la materia prima che poteva trovare a Venezia in commercio. Una grande provvista di pastelli francesi le fu procurata nel 1722 dal Wleughels: « Ho assortiti i colori meno male possibile » — questi avvertiva — « perchè qui (*a Parigi*) chi fa i pastelli, a menochè non si tratti di un colore principale, non ripete mai le identiche tinte. Ho messo dei rocchietti neri e dei lapis bianchi, perchè rocchietti bianchi non ve ne sono ». Il turchino, il giallo e il rosso, che Rosalba adoperava spesso e volentieri, costavano un occhio. Il nero non era mai di piena soddisfazione di lei, tanto che nel 1729 pensò di farselo da sè con il fumo di lampada. Chiese a Teodoro Haertzocher, dimorante in Utrecht, come si poteva purgarlo dal grasso, e quegli consigliò di porlo sul fuoco in un crogiuolo ben chiuso, a un dipresso come vi si espone la legna quando si vuol fare carbone. Provveditore ordinario di pastelli parigini era il Mariette. Gliene spedì un assortimento nel 1745

— e fu l'ultima spedizione! — fabbricati appositamente da un operaio specialista.[1] Consisteva in parecchie tinte per le carni — più d'ogni altra desiderate dalla pittrice — qualche verde singolare, qualche violetto e qualche leggerissima tinta turchina, grigia e dorata, che ella riceveva per la prima volta. Pregò l'amico di chiedere a quell'operaio quale bianco si dovesse adoperare per ammorbidire le sue tinte incarnatine; ma colui si trincerò nel segreto professionale, e consegnò, bello e preparato, un paio d'once del suo bianco al Mariette, il quale, rimettendole a Rosalba, vi aggiunse alcune matite, di gradazioni diverse, dello stesso colore.

Anche per conoscere la sua tecnica nei lavori a pastello fu assediata di ricerche indiscrete, a cui sempre rispose cautamente, ma con amabile sollecitudine. Quale artista avrebbe fatto altrettanto in sì geloso argomento? Un cavaliere amico dell'abate Casotti, dilettante di pittura a pastelli, trovava i rocchietti ora troppo teneri ed ora troppo tenaci, e non sapeva dove dar di capo. L'abate interrogò Rosalba il 29 marzo del 1719 per aver lume in proposito. Forse la gomma era di cattiva qualità, forse la dose non era giusta? Conchiudeva che il suo amico « quando per accidente ci fosse *stato* qualche cosa da tenersi segreta, *s'impegnava* in parola di Cavaliere, di tenerla a sè e non farla nota a veruno ». La risposta della pittrice è importantissima:

Eccomi a servirla, e darle l'informatione possibile circa li pastelli, tutta obbligata al comando che me ne fa, et al Cavaliere che n'è il motivo. Sappia, dunque, che quelli che pretendono haver cognitione per fabbricarne, non li legano con gomma, ma con gesso da sartore o scagliola. Io, poi, in mancanza di qualche tinta, tentai di farmene, e benchè vi mettessi poca cosa per fermarli, sempre mi riuscivano duri. Lasciai di mettervi cosa alcuna. Si rompono e si sfarinano, ma tuttavia così più m'accomodano. In occasione di poter inchinare il Cavaliere in Firenze o a Venezia, avrei sopra ciò molto a discorrere, perch'io tengo ch'il riuscire o no d'un'opera in pastelle, dipenda, più che da quelle, dalla carta o altro sopra di che essa si fa. Li primi ch'io vidi erano di Fiandra, di buonissime tinte, ma un poco troppo sussistenti, sicchè speluzzavano la carta. Dopo queste, provai quelle di Roma, ch'ancor meno mi riuscirono; e in fine ne ritrovai in Francia, che come son migliori di tutti gl'altri, così cercai chi me ne facesse venire de' sortimenti intieri, con li quali feci quanto ell'ha veduto. Queste ugualmente, cioè tanto le chiare quanto le scure, segnano con la maggior facilità, in maniera che danno a conoscere che li Francesi han qualche metodo particolare per formarli. Non vi si trova, però, quantità di tinte, e sempre mancano le più necessarie, ond'io spesso sono intrigata in farmene, perchè quando sono asciutti, trovo tutt'altro colore che quello che pensava havere. Vorrei poter dare, in cambio della bontà che degna haver per me il Cavaliere, una cognitione uguale al mio rispetto, e son certa che sarebbe informato come brama. Se mai arrivassi a saper di più, immediatamente ne sarà informato.[2]

[1] V. Appendice, *Lettere*, 96.

[2] Di questa amabile condiscendenza di Rosalba abbiamo un altro esempio in una lettera del 2 aprile 1735 scrittale dal conte Francesco Nicolò Maria Gabburri, pittore

Il costo delle sue opere era determinato da una vera e propria tariffa: una miniatura 50 zecchini, e un pastello dai 20 ai 30, secondo che il committente lo desiderava senza mani, o con una, o con ambedue, oppure con fiori. [1] Le mani, difficilissime per qualunque pittore, furono sempre uno scoglio per la buona Rosalba, e infatti nei pastelli le fece rarissime volte. « Spero che ella sarà contenta » — scriveva ad un suo cliente il 25 luglio 1710 — « che senza far differenza di prezzo, abbia differenziato nella fatica, col fare la mezza figura per il suo amico con tutte due le mani, e con un cane ». E finiva dichiarando: « Mi sono sorpassata ». Anche più faticosi le riuscivano i fiori, ma li riprodusse così bene, che pare di sentirne il profumo. « Pour les faire », confessava una volta ad un cortigiano, « il faut employer plus de temps que si l'on faisait un autre portrait », e il suo tempo era prezioso. Se in questi casi voleva essere pagata di più, se cercava il proprio interesse, non avea torto; chè, del resto, pochi artisti, come lei, furono più larghi di doni agli amici, e nei contratti si mostrarono più arrendevoli e onesti. Al Bötticher, il quale nell'agosto del 1706 le commise, a nome del suo Principe, varie opere a pastello e a miniatura, dicendole che poteva farsi dare dal Pommer, banchiere a Venezia presso cui era accreditata, quanto danaro voleva, disse: « Io, per qualsiasi cosa, non prenderò mai danaro se prima S. A. S. non ha veduto l'opera, e non ne avrà ordinato il pagamento secondo quanto gli piacerà ». Nè dobbiamo dimenticare la nobile risposta data da Rosalba al Crozat, quando questi, invitandola a mandare a Parigi alcune miniature per tabacchiere, si mostrava inquieto che ella potesse perdere nel cambio della moneta.

Il Cochin non dubitò di porre questa illustre pittrice fra i grandi maestri veneziani, giudicando che nella miniatura e nel pastello pochi uomini l'abbiano avvicinata, nessuno superata. [2] Oggidì le sue opere sono assai ricercate. Nella vendita della raccolta Chennevières, seguìta a Pa-

e Mecenate delle arti, il quale le aveva raccomandato Giovanna Messini: « Io la pregai semplicemente del modo da tenersi per avere, col mio danaro, un assortimento di quei medesimi pastelli dei quali V. S. si serve per le di Lei degnissime opere; ed Ella, con eccesso di cortesia, me ne favorisce di una scatola intera, fino a dividere per metà lo stesso assortimento venuto a V. S. da Parigi. E quello che accresce, poi, a dismisura il favore, si è che benignamente si è degnata di indicare il metodo, e alcune regole per servirsene e porli in opera ».

[1] Chiese, appunto, 30 zecchini al De Brosses per fargli il ritratto, ma egli pensò che la sua faccia non valeva tanto. Offrì, invece, 25 luigi d'oro per una Maddalena in miniatura, copiata dal Correggio, ma la pittrice non accettò, quantunque essa medesima valutasse l'opera a quel prezzo. (De Brosses, *Lettres*, I, 182).

[2] Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueit de notes sur tes ouvrages de peinture et de scutpture*, ecc. Paris, 1769, tomo III.

rigi all'« Hôtel Drouot » nei giorni 5 e 6 del maggio decorso, venne pagato 6020 franchi un pastello riproducente una fanciulla con una colomba, il quale potrebbe essere il medesimo già posseduto dal conte di Morville, di cui abbiamo discorso, e che a quel tempo sollevò tanta foga d'applausi.

Nè alla celebrità dell'artista venne mai meno la dignità della donna. Virtuosa naturalmente, passò immacolata a traverso i vizi eleganti del Settecento. Vide alla finestra il delirante baccanale, ma non scese a seguirlo.

Chiuse la stanca vita il 15 aprile 1758, nell'età d'anni 82, e volle essere seppellita nella chiesa di San Vio, accanto alla Neneta.[1] Triste! Pochi mesi prima perdette il senno. « Quell'intelletto sì accorto e fino » — lasciò scritto Girolamo Zanetti — « quella penetrazione, quel ragionare, quella svegliatezza, quel brio, ma (quello che è infinitamente più maraviglioso) quel fondo solido di religione, sparirono in un volger d'occhio in Rosalba, e divenne ella sì pazza che, a guisa di quegli specchi artifiziosi i quali mostrano gli oggetti capovolti, nella sua mente si capovolsero, dirò così, le più care e memorabili cose; e quanto più per lo addietro se n'era dimostrata, in parole ed in atti, più divota e fedele cultrice, tanto l'ebbe ne' suoi delirî in abbominio, in derisione, in dispregio ». Il Sensier, che ne pubblicò il testamento, rogato in atti del notaio Gabrielli il 19 dicembre 1757, rilevò la frase: *Ritrovandomi io, Rosalba Carriera q.m Andrea, sana, per la Dio mercè, di mente, intelletto e corpo*, ritenendo di poter dimostrare con essa l'inesistenza dell'asserita follìa. Ma egli non pose mente che fra il giorno della rogazione del testamento e il giorno della morte intercedettero precisamente tre mesi e ventisette giorni, e che in quel frattempo l'alienazione mentale, di cui parla lo Zanetti, potè benissimo incogliere la sventurata. Infatti, con quale scopo lo Zanetti, molto amico di lei, avrebbe inventata e descritta con tanto lusso di particolari una simil cosa? Questi particolari, del resto, corrispondono ai caratteri della pazzia senile, e, secondo emerge dal necrologio ufficiale, Rosalba morì appunto di consunzione.

[1] Il necrologio tenuto dai Provveditori alla Sanità (*Archivio di Stato in Venezia*) reca nel volume CLII: « 15 aprile 1757 (*M. V.*) La sig.ra Rosalba Carriera q.m Francesco (*sic*) d'anni 85, da infermità, da consumazione, mesi 4, morta all'ore 14. Medico Bonzio. Capitolo S. Vio ». L'attribuzione dell'età fu ritenuta esatta dal Mariette, perchè coincideva con le notizie avute da Angela Carriera. Non pensò che la fonte poteva essere la stessa, poichè la denunzia degli anni della defunta venne fatta, forse, da Angela; e persistè nell'errore di credere fermamente che Rosalba fosse nata nel 1671. Almeno il nome sbagliato del padre di lei (Francesco invece di Andrea) avrebbe dovuto metterlo in guardia contro l'esattezza del documento.

Ella lasciò in una borsa i danari per il funerale, e in una polizza il modo con cui doveva ordinarsi. Nominò eredi la sorella Angela, morta poi nel 1761 a Padova, presso il nipote Agostino Pellegrini, [1] e le sorelle Giovanna ed Angela Pedrotti, di Chioggia, congiunte di lei dal lato paterno; legò cento ducati a Felicita Sartori, e ne lasciò duemila cinquecento per messe perpetue in suffragio dell'anima sua e de' suoi cari estinti, le quali fossero dette da D. Giorgio Pedrotti e dai discendenti di quella famiglia; venendo essi a mancare, dai preti della famiglia Penzo, pure di Chioggia; e spenta anche in questa la discendenza pretina, il legato passasse alla parrocchia di San Vio. Ma i morti non tornano per chiedere ai vivi ragione della loro empietà. Quelle messe, forse, non si dicono più, e la tomba delle due sorelle fu profanata e distrutta, insieme con la chiesa, nel 1808. Cin-

[1] Nell'archivio parrocchiale del Duomo di quella città, Registro dei morti, si legge: « A' 20 agosto 1760 (*M. V.*) Angela, vedova relicta in 1° voto del q.m signor Antonio Pellegrini d'anni 88, di convulsioni, munita dell'estrema unzione, benedizione papale, e raccom. dell'anima da me Ant. M.ª Salmaso, e fu sepolta il giorno seguente nella Chiesa cattedrale ». Il signor dott. Vittorio Lazzarini, che mi favorì questo documento, mi comunicò pure l'annotazione del necrologio tenuto dal Magistrato alla Sanità, ora esistente nel Museo Civico di Padova, dalla quale annotazione apparirebbe che Angela — moglie del q.m *Francesco* Pellegrini! — fosse mancata d'accidente apopletico il *21 agosto,* dopo quattro giorni di malattia, nell'età di anni *86,* assistita dal medico Francesco Berci. Le contraddizioni fra questi due documenti sono palesi. Basterà notare che nè l'uno nè l'altro di essi danno l'età precisa della defunta. Il testamento di essa, rogato in atti del notaio padovano Brigo Giorgio, ha la data del 15 maggio 1760, fu pubblicato il 25 agosto, ed esiste nell'archivio di Stato in Venezia, n. 2484, busta 217, *Inquisitorato alle Acque.* Lasciò erede universale il nipote Agostino Pellegrini. Non diede alcuna disposizione relativa a oggetti d'arte o a manoscritti di Rosalba. Però nella busta 90, *Inquisitorato alle Acque, Calcoli de' testamenti,* c'è nel fascicolo I un inventario 10 settembre 1760 (anche questo fatto in Padova) degli *effetti, mobili, gioggie e argenti... erano di ragione della q.m signora Angela Carriera,* ecc., nel quale si legge una *stima de' quadri con la cognitione de' proffessori,* e fra altro: « N° 25 quadreti dipinti a pastella sopra la carta, la maggior parte con soazete dorate, e vetri davanti, la maggior parte ritrati, compresi pochi in tella, val tutti con la cognitione come sopra L. 290 ». Più sotto: « Un quadro con soaza dorata e sei tamburini strazzi L. 31... Altri due ritratti con soaza dorata L. 32... Altri due strazzi ritrati L. 4 ». Così finirono gli avanzi dello studio di Rosalba. Non è dunque esatta l'affermazione di Edoardo Bonaffè, nel proemio al catalogo degli oggetti d'arte di M.r Eugène Piot, che costui abbia trovato a Venezia lo studio di Rosalba, e comperate tutte le opere che ancora vi rimanevano. Nella stanza della pittrice, secondo una nota compilata nel 1750 ed esistente nella corrispondenza, vi erano i seguenti ritratti: del Re di Francia, del Principe Elettorale di Sassonia, della Duchessa di Modena e delle sue figlie Principesse Benedetta, Amalia ed Enrichetta, della Principessa d'Holstein Beck di Sassonia, d'Isabella Pisani, di Miledy Holdenes, di Maria Labia, e, finalmente, mezza figura rappresentante la Terra. Il ritratto del Principe Elettorale di Sassonia era forse a olio, e il medesimo che il Ravagnan più tardi comperò a Chioggia dagli eredi delle sorelle Pedrotti.

quantasette anni più tardi Gaspare Biondetti, che ne comperò le rovine, eresse, in omaggio al pio voto di un suo congiunto, su parte di quell'area, una cappella, dedicandola ai due Santi patroni, e infisse alle pareti d'intorno alcune lapidi, con i nomi che egli ricordava di qualche sepolto nella chiesa antica. Sopra un disco di pavonazzetto, il primo a destra di chi entra, si legge sotto una croce:

ROSALBA CARRIERA PITTRICE — MDCCLVII,

data che in una lapide moderna doveva essere tradotta nello stile comune. Quando il Sensier scriveva, la cappella votiva era in costruzione, certo dovette udire a parlare della lapide commemorante Rosalba, donde la sua inesatta asserzione che il sepolcro di lei sarebbe stato ricostruito.

Stringe il cuore pensando che il generale Lauriston Law, Governatore di Venezia, allorchè fu demolita la chiesa di San Geminiano, ebbe cura di far trasportare in San Moisè gli avanzi mortali di John Law, suo lontano parente, mentre non uno degli eredi del cospicuo patrimonio di Rosalba Carriera, nemmeno chi doveva avere per istituto la carità dei morti, pensò a raccoglierne e conservarne le ceneri. Così Venezia custodisce, sotto un barocco sigillo di marmo, la salma di quel tristo avventuriere, e ignora dove il vento abbia portate le reliquie della sua grande figliuola!

VITTORIO MALAMANI.

APPENDICE

LETTERE.

1

Antonio Orsetti.

Lucca, 1 Maggio 1700.

Se l' homo potesse mettere in esecutione tutti gl'atti della sua volontà, sarìa troppo felice, et io più che tale mi sarìa stimato se mi fosse ciò riuscito... Mi ero, dunque, esposto all'impegno di imparare il disegno et assieme la pittura, per poter ancor io, con la medema maniera, fare una burla alla Sig. Rosalba, come ella, così galante, si compiacque farla a me, benchè senza merito nessuno, col fare ancor io il di Lei ritratto; ma, parte per la mia poca habilità, parte per la mia mala sorte, che da per tutto mi perseguita, e più per le troppe sue rare qualità che l'adornano, mi si è reso del tutto impossibile; sì che ne ho deposto affatto il pensiere, e mi sono voltato ad una mia sorella monaca, acciò ella mi aiuti a satisfare all'obbligationi che mi corrono. Mi sono, dunque, preso l'ardire di inviarle due paraguanti da estate, come quà si usano, e che travagliano queste nostre monache, acciò veda l'usanza dei nostri paesi, e perchè mi dubitavo che per viaggio, massime per acqua, potessero prendere qualche malo odore, mi è parso bene accompagnarli con li due cuscinetti di odore, fattura pure di queste monache, acciò gli venghino nella miglior condizione che sij possibile.

Le rendo, pertanto, ancor che tardi, infinite gratie del ritrattino inviatomi, benchè habbia occasione di lamentarmi del suo pennello, che troppo mi ha saputo adulare... E per fine, pregandola a riverire per mia parte la sua Sig^ra^ Madre, la Sig^ra^ Angela e la Sig^ra^ Giovanna, mi confermo qual vorrìa mi conoscesse in effetto, ecc.

2

Nicoli Ferdinando Maria.

Bologna, 26 Giugno 1703.

Signora. Mi fu trasmesso, giorni sono, dal signor conte Petrina il sospiratissimo lavoro della vostra mano, e parto nobilissimo del vostro intendimento; ed in rimirarlo, confesso il vero, che restai sopraffatto ed attonito... Io bramava una pittura, cioè un frutto della vostra Virtù, e voi m'inviate la Virtù istessa. Desiderava una figura dipinta, e voi mi mandate una donzella vivente; benchè, per non incomodar la mia economia, o lusingar la mia fragilità, ne havete risparmiata la metà men nobile e più pericolosa.

Signora Rosalba, io temo assai che la vostr'arte eccelsa vi conduca un giorno all'Inquisizione per un'accusa di cui niun eresiarca è mai stato incolpato. Voi vi assumete l'Onnipotenza, che è il più riserbato pregio di Dio, ed invece d'imitar gli uomini, li create. Ma che voi co' colori di terra formiate volti al naturale, s'intende possibile, perchè così fu fatto una volta da Dio con Adamo. Ma che co' terreni co-

lori dipingiate anche l'anima spirituale ed insensibile, questa è un'eresia stravagante. E perchè non vorrei vedere la vostr'arte, così gentile, tra le angustie di sì austero tribunale, vorrei poter ritirare e nascondere appresso di me tutte le vostre pitture. Che se pure la vostra modestia a beneficio degl'altri non teme i miei timori, vi prego che almeno per carità mandiate una compagna, con cui la vaga Forastiera, che mi avete mandato, possa discorrere, ed io vi farò sentire, infatti, che parleranno molto aggiustatamente collo stile di S. Grisostomo.

Mentre il Sig. Giuseppe Cresta, detto lo Spagnolo, pittore insigne bolognese, ammirava giorni fa la vostra bell'opera, lodandone singolarmente la fedeltà del disegno e la diligenza del colorito, vi fu un non so chi che disse: Che fortuna d'un pittore che havesse una sì virtuosa emola dell'arte per consorte; a cui egli ripigliò che bisognava, per ben accoppiarla, far risuscitare il Sig. Guido Reni.

Ma io pigliai la confidenza di concludere che la Fenice non conosce altra compagnia che la sua virtù immortale, fecondata e corteggiata dal sole, come ben lo ha espresso il vostro pennello nell'imagine di cui mi avete arricchito, tanto che per ringraziarvene non ho miglior contante delle mie maraviglie ossequiose.

3

Canonico Don Felice Ramelli.

Rome, le 12 Janvier 1704.

Mademoiselle. Je suis dans la dernière joye sur la belle et bonne nouvelle que vous me donnez, que nostre Mademoiselle Angelette sera à l'heure qu'il est Madame la femme de Mr Pellegrini, et je remercie de tout mon cœur le bon Dieu qui a destiné l'union d'une si brave fille avec un si bon garçon. Qu'ils soyent toujours bénis et comblés de toutes prosperités. Si j'estois à Venise nous mangerions ensemble une omelette avec le saucisson, qui jadis Mr Pellegrini ne la trouva pas mauvaise; mais patience... S'il plait à Dieu, cela sera un jour que nous serons plus en nombre, c'est à dire avec les beaux petits enfants qu'ils vont à faire, et qui de bonne raison seront assez gais et agréables selon la règle du bon sang d'où ìls viendront, et la bonne éducation qu'ils auront.

...Faites mes trés-affectionnés compliments à tous les deux nouveaux mariés, et dites-les que je me rejouis du bon choix qu'ils ont fait l'un sur l'autre...

4

Rosalba Carriera a Cristiano Cole.

Venezia, alli 16 Maggio 1705.

La gentilezza di V. S. Illustrissima, come non lascia gli incontri che possono infinitamente obbligarmi, così mi dà sempre nuovi motivi di ammirare la sua bontà. L'essersi degnata V. S. Illma di raccomandarmi la diligenza nell'occasione di servire il Sig. Scudamore del suo ritratto, fa che io desideri tutta l'attività de' più celebri, perchè con la mia pochissima, non potrò mai far conoscere qual sia la stima ch'io faccio de' suoi riveriti comandi. Non le incresca, poi, l'assenza degli amici, se in breve ne avrà uno di umore allegro, il quale in divertirla valerà per molti. È questi il Signor Taie, che tra pochi giorni parte per costì (*Roma*), e frattanto cordialmente la riverisce. Sono obbligata ai saluti del Sig. Astin e del Sig. Isles, e la nuova che questi siano di ritorno per Venezia mi è cara, per il piacere che havrò di fare in voce i miei complimenti, e discara insieme, poichè sarò costretta soffrire il rossore di havere mancato di parola. Il Signor Isles nel partir da Venetia mi lasciò una scatola perchè al suo ritorno fosse dipinta, e la continua occasione di far ritratti, e sempre con premura, m'ha reso sin hor impossibile il farla; onde non le dico quanto ciò m'incresca. Il medesimo motivo, e l'esser sturbata da una picciola febbretta che mi viene ogni terzo giorno, fa ch'io non sii pontuale nel spedire ciò

che devo per la Accademia ; cosa che molto più ancora mi spiace, poichè così sarà più ridicola la comparsa, come il parto della montagna. Ancora mi dà disgusto il perder l'occasione del Sig. Taie; ma non ne dispero qualche altra, mentre lei si ferma costì sino al fin dell'estate. Le trasmetto mille saluti per parte delli signori inglesi, ecc.

5

Duca di Meclemburgo.

Schwerin, ce 27 Février 1706.

Mademoiselle. C'est avec un grand plaisir que j'ai appris, dans Votre agréable lettre, que Vous avez achevées quelques peintures, et parce que Vous ne sçauriez que terminer une chose, elles me plairont sans doute. Ce qui m'a causé un transport de joie, c'est que la Dame, la quelle a été plusieurs fois le sujet de notre entretien, a eue la complaisance de m'accorder son cher Portrait. Comme la dite Dame a la precedence en beauté et en toutes ses manières, ainsi je me flatte de reçevoir un trésor. Je Vous prie de faire ma recommandation à Elle en des termes proportionnés, et comme Vous le trouvez à propos. Enfin je Vous suis bien redevable si bien pour Votre promptitude que pour les autres soins, en attendant avec impatience le portrait et un mot de réponse. Je Vous assure d'être sans changement, Mademoiselle, Votre, etc.

6

Hans Bötticher.

Schwerin, le 25 Mars 1706.

Mademoiselle. Enfin les miroirs et les *fondelli*, que vous a plû d'envoyer à S. A. S., sont arrivés, après qu'ils ont été en chemin un demy an. S. A. en est fort contente, principalement du noble dessin du tableau fait en crayon. Il passe icy pour un chef d'œuvre, et S. A. l'a placé dans son premier cabinet, pour le distinguer de ses autres tableaux.

Vous étes, Mademoiselle, si raisonnable de me pardonner que je n'aye pas écrit en si long tems. J'ai été trois mois hors du pays, et tant des affaires qui m'accablent, causent que je manque quelquefois de mon devoir, et que je diffère les réponses dues à mes amis.

Étant si bien placé dans vos bonnes grâces, comme je suis, je ne crains pas d'être tombé dans votre disgrâce. S. A. écrira Elle même à vous, en quinze jours. Elle sollicitera encor pour quelques *fondelli*. Il y a toujours d'argent pour vous auprès de Mr Pommer. Mr Casparetto [1] trouvera icy une petite reconnoissance pour les airs d'opéra qu'il a mandés à S. A.... En quinze jours je vous écriray plus circonstantiellement, et je suis jusqu'au tombeau et de tout mon cœur, Mademoiselle, votre, etc.

7

Risposta.

Venezia, 20 Aprile 1706.

Il non veder nemmeno una sua riga dopo che per via del Sig. Witers le aveva spedita la pastella e la miniatura, mi tenea nella maggior impazienza, quando, alla fine, dal Sig. Pommer ricevei la gentilissima sua delli 25 marzo, che mi fu ugualmente cara che sospirata. Le grazie di S. A. S. che con umile premura sto attendendo, mi renderanno al possibile sollecita che resti cotest'A. S. servita di qualche cosa e in picciolo e in grande, già ch'in un genere e nell'altro ricevo benigno compatimento. L'ho poi servita subito col far ricapitar la lettera al Sig. Gasparetto, e l'assicuro della stessa attentione in qualsivoglia cosa che si degnerà comandarmi, mentre per non sturbarla nelle sue occupationi, che ben mi figuro grandissime, dandomi la gloria di umiliare i miei profondi rispetti a S. A., con tutta stima mi dichiaro, ecc.

[1] Da altre lettere si rileva trattarsi d'un tal Gasparo Rossi, maestro di musica.

8

Hans Bötticher.

Schwerin, 18 Agosto 1706.

Signora Illma, Patrona Colma. La lettera del 6 agosto [1] colla quale V. S. I. ha voluto honorarmi, mi è stata gratissima, principalmente perch' Ella assicura che il *fondello* e gli altri quadri saranno ben tosto finiti. S. A. S. ne starà molto allegra quando ella sentirà questa diligenza, essendo ritornato dalla caccia, dove sta per divertirsi dopo (*da*) quindeci giorni. Quando tutte le cose saranno finite, pregola humilmente di darmene avviso. Fra tanto Ella può pigliare tanta moneta dal Sig. Pommer quanto bisogna al piacere.

Pregola humilmente di salutar il Sig. Casparetto, come il mio carissimo amico... Il mio ritratto fatto dal Sig. Bombelli è guastato tutto. Gli colori furono sì fermamente attaccati ad un altro quadro, ch'adesso non si conosce quasi niente. Gli altri quadri sono tutti buoni. Restami solo ricordarle che una volta si risolverà di comandarmi, altrimenti ella resterà fastidita dal tedio delle mie preghiere. Con che, baciandole le mani, resto per sempre della mia Padrona, ecc.

9

Risposta.

1706 (Settembre?).

Monsieur. L'honneur que je reçois par vostre lettre, m'obblige à une sincerité qui ne m'est pas avantageuse; c'est à dire à vous advertir que si vous aimez faire exercice et avancer dans l'estude de cette langue, il faudra que vous fassiez comme certain philosophe, qui avoit appris à estre sage faisant le contraire des méchants. Comme cela, les fautes que vous trouverez dans mes lettres vous apprendront à les éviter, et de cette manière, puisque je ne le puis pas autrement, je serais bien aise de vous estre utile, de mesme que je suis, etc.

Il Sig. Gasparetto è in villa; al di lui ritorno non mancherò di portargli i suoi saluti. Mi spiace ch'il ritratto si sia guastato, e che l'opere del Bombelli, ch'io tanto stimo, vadino così. La supplico farmi humilissima serva a S. A., e creda che sospiro l'honore de' suoi comandi, perchè nell'esecutione de' medesimi possa far conoscere quanto, ecc.

[1] Manca.

10

Rosalba al Bötticher.

1706 (Settembre?).

Il primo del presente ricevo la gentilissima sua delli 28 agosto in risposta della prima, che mi diedi l'onore di scriverle. Due poste dopo di nuovo scrissi, e con le lettere, feci consegnare al signor Pommer, in una scatola, tre *fondelli*. Questi, già lei deve saperlo, sono in mano del medesimo, che non havendo ordine di spedirli, ha avuto ancora la diffidenza di non restituirmeli. Io in questo mentre avrei ben potuto fare gli altri, s' havessi saputo resistere all'efficaci istanze di S. A. l' Elettor di Baviera, che m'ha impegnata a fare, con il suo ritratto, quelli ancora delle più belle dame di Venetia. In ciò resterò occupata qualche tempo, e così nel supplire ad un impegno contratto più di due anni fa con S. E. il conte di Sorberi (?). Tanto le rappresento, perchè sappia che non così presto (come bramerei) potrò render di tutto servita S. A. S. Sino che mi viene la risposta spero poter finire il ritratto, sì che saran quattro; quindi può ordinare se devono questi esser spediti, oppure se si deve attendere che siano fatti gli altri. Io per qualsivoglia cosa non prenderò mai dinaro se prima S. A. S. non ha ricevuto e veduto l'opere per le quali egli (*ordinerà*) che mi sia contato quello più gli parerà o piacerà.

11

Hans Bötticher.

Schwerein, 1 Ottobre 1706.

Mademoiselle... S. A. il Principe è stato molto allegro e contento di veder una let-

tera di lei. Per mostrar la sua affetione ha scritta la lettera qui gionta.[1] Non manca niente, che, quando tutte le pitture sono terminate, di ricevere danari dal sig. Pommer. Fra tanto spero ch'ella aggradirà questo balsamo, ch'è raro; adesso non si trova altra cosa che si può presentare. Le piaccia d'inviarmi due ritratti fatti con pastelli. Ella mi farà un gran piacere, havendone parlato alla nostra Duchessa regnante, che ha gusto di vederli. Io ne resterò debitore; ma bisogna metterli in qualche scatolino per impedire che si tocchino insieme. Del resto io ripeto quello scritto nella mia precedente, baciandole con ogni rispetto le mani. Mademoiselle, votre, etc.

12

Risposta.

Venezia, li 1 Xmbre 1706.

Con li quattro fondelli di S. A. S. che ben conditionati consegno al sig. Pommer, non mando a lei le pastelle che brama perchè non mi ritrovo in pronto opera che sij al proposito. Fra poche settimane vedrò fare qualche cosa che meriti l'onore d'esser sua, e quello d'esser veduta da cotesta Duchessa regnante. Perchè son facili a guastarsi le pastelle, l'accomoderò con il cristallo e picciola bordura perchè non restino pregiudicate dal viaggio, e acciò lei non habbi alcun incomodo. Il continuo impiego nella miniatura, che mi lascia haver poca pratica in queste, mi dovrebbe far degna di compatimento appresso di chi le vedranno, et appresso di lei, per la qualità che porto di sua, ecc.

13

Duca di Meclemburgo.

De Schwerin, ce 20 de novembre 1707.

Mademoiselle. Rien au monde m'a été si cher que les quatre *fondelli* que je viens de recevoir de Vous. En étant fort content, et vous en ayant beaucoup d'obligation, je ne sçaurois rien ajouter davantage, que de Vous persuader que Vous me fassiez l'honneur d'augmenter mon Cabinet avec de telles figures que Vous jugerez à propos. Vous apprendrez, Mademoiselle, mes sentiments par celle qui Vous écrit M. Bötticher, sur laquelle je me repose, et aprés il s'agira de Vous donner des marques de ma reconnoissance. En attendant, ne doutez pas que je suis, Mademoiselle, votre, etc.

14

Hans Bötticher.

Schwerin, 9 Avril 1707.

Mademoiselle. Il y a quelques jours que les quatre *fondelli* sont arrivés. Son A. S. en a une joie inexprimable, non seulement (*parce*) qu'ils sont tombés dans ses mains sans être gatés, mais parce que vous avez fait de merveille. En quinze jours vous receverez une lettre d'échange pour tirer de l'argent de M^r Pommer, et S. A. S. vous écrira en même temps. C'est alors que je ferai une lettre plus longue, et vous verrez que je suis un homme de parole, et avec toute la passion, Mademoiselle, votre, etc.

15

Lo stesso.

Schwerin, le 16 de Mai 1707.

Mademoiselle. Vous savez dejà que les quatre *fondelli* sont bien arrivés. Mais vous ne savez pas, Mademoiselle, que tout le monde en soit charmé, et principalement S. A. S. Mons.^r le Prince.

Ayant examiné l'un aprés l'autre, je le confesse, il sont bien faits, galants, charmants, et il y a par tout quelque chose d'extraordinaire. Le portrait de la Dame est tiré au vif; l'autre où s'on peigne, n'a pas de pareille, et celuy de S. A. S. mérite d'être enchassé dans une corniche d'or. Il est vray que vos ouvrages ne puissent pas assez etre payés. Mais S. A. espère que vous serez contente avec 80 Hongari; e quand vous receverez, par l'assignation jointe à M^r Pommer, cent Hongari, c'est

[1] Manca.

que S. A. vous prie d'achever celuy que vous avez encore dans vos mains,... et d'ajouter un autre de la mesure de ce *fondello* où la dame se peigne. Si vous ajoutez un couple de portrait faits au crayon, vous verrez que S. A. en sera reconnaissant, selon sa générosité accoutumée.

Moi je suis au désespoir d'être privé de quelque chose de vos belles mains. Ça veut dire tout. Je me recommande dans vos bonnes grâces, et je suis de tout mon cœur, Mademoiselle, votre, etc. [1]

16

Duca di Meclemburgo.

16 Maggio 1707.

Pour vous faire voir mon grand contentement de vos *fondelli* que j'ay reçeu, je l'ay voulu témoigner par cecy. Je vous assure en même tems, que votre peinture ait la precedence de tous mes autres tableaux. Continuez, donc, s'il vous plait de nourrir le plaisir que j'en ai en m'envoyant ce que je vous ay fait prier par Mr Bötticher. Je vous en conjure encore une fois, et je resterais toujours avec plaisir, Mademoiselle, votre, etc.

17

Lo stesso.

Schwerin, le 3 de Décembre 1708.

Mademoiselle. Ayant lu la lettre que vous avez écrite à Mr Bötticher, je trouve que vous avez raison de l'avoir reprimandé un peu. Il est vrai que les raisons qui l'ont embarassé jusqu'ici sont justes, mais il auroit bien pû dérober quelques moments d'entretenir par un couple des mots une personne que j'estime autant comme vous. Cependant j'espère que celle-ci vous adoucira, et que vous me ferez, Mademoiselle, le plaisir de mettre devant les ouvrages que vous ferez pour moi, toujours *cristallo di rocca.* J'attendray avec autant d'impatience ce que vous avez promis, et ce que vous ai prié à cette heure, comme je suis Mademoiselle, votre, etc.

18

Federico de Walter.

Florence, ce 24 Mars 1709.

Mademoiselle. Le portrait de Mad. Votre Mère a été vu de S. A. R. Mgr. le Grand Duc, et a eu son approbation au suprême degré, comme aussy celle de toute Florence. Ainsy le vôtre sera le trés-bien venu dans la Galerie de S. A. R. Cependant le Roy, mon maître, vous prie de prendre bien du soin de luy bien faire tous les portraits ordonnés, et de prendre plutôt un peu plus de tems pour cela, afin qu'ils soient dans toute la perfection, où vous êtes très-capables de les mettre. Je vous recommande les miens, sur le même pied, vous suppliant de ne point oublier d'y mettre bien de fleurs, et de les coiffer le plus avantageusement du monde.

Le Roy a dessein de les faire encloser chez nous; mais je voudrois que vous voulussiez luy faire connaitre dans une lettre à moy, ou à luy même, que l'ivoire est sujet à se jaunir, à moins que l'on ne garantisse d'abord de l'air, et qu'il ne trouvera nulle parte de si beaux cristaux ny une si belle enclosure comme Mr Fancini luy fera; et que je luy pourrai faire voir dans les miens lorsque vous me les envoyerez par Mr Pommer. Au reste je vous prie, ma chère Rosalba, de dire toujours un peu de bien à votre belle et aimable religieuse à S. Cosmo, et à toutes les Gentiles donnes *di Venezia, porcellana fina!* Le Roy m'ordonne encore de vous prier de faire son portrait dans une tabatière d'or dont il a regalé Mad. la Marquise de Bentivoglio, et qu'elle vous portera. Je vous prie de faire le portrait de Mad. Cornaro le premier, afin qu'elle puisse ravoir son grand ta-

[1] In una lettera del 3 dicembre 1708, il Bötticher scriveva a Rosalba: « S. A. S., ringratiandola d'haver già finita qualche cosa per lui, la prega con animo assai gratioso, di far un (*pastello*) compagno alla mostra qui giunta, che sia un ritratto d'una dama di reputatione e conosciuta, per esempio S. E. la Mocenigo, e coperto di cristallo di rocca ».

bleau au plus tôt par Mr le docteur Fetz. Vous voyez, Mademoiselle, que l'on ne se lasse pas de s'entretenir avec vous. Je vous prie, etc.

19

Risposta.

Venezia, li 30 Maggio 1709.

Obbedirò con la più ossequiosa prontezza i cenni di S. M. in ordine al ritratto che devo fare per Mad. Marchesa Bentivoglio, e potrà bene così in questo, come in tutti gli altri, desiderarsi in me maggior talento per ben servire S. M., ma non mai più fissa attentione e maggior diligenza. In quanto, poi, al compatimento che ricevo nel ritratto di mia Madre, lo riconosco per un vantaggio che mi viene direttamente dalla buona sorte ch'egli ha d'essere nelle sue mani; onde, come non ho motivo d'insuperbire, così mi resta solo qualche curiosità di sapere s'egli è restato pregiudicato dal viaggio. Spero la posta ventura poter trasmettere due delli ritratti per S. M., nei quali procurerò d'impiegare tutto il mio potere, e tutta la maggiore accuratezza. Con la stessa ho procurato di servir pure V. E., avendo fatto la copia di Mad. L(*abia*) subito dopo la sua partenza, per il dubbio che venisse il dottore a pigliar l'originale, ma che ancora non ho veduto. Non mancherò di rappresentare all'amabile diletta Zustiniani la bontà che S. E. ha per essa. In quanto, poi, alle nuove disposizioni di S. M. circa le legature del Sig. Bernardo Fancini, non saprei cosa dire, se non che mi resta qualche pensiero che i ritratti speditì così sciolti, e senza cristallo, possano ricevere particolar pregiudicio nel viaggio, e ritrovarsi assai diversi in Copenaghen da quelli che partiranno da Venezia. E in tal caso resterebbe ugualmente pregiudicata la pazienza di queste Dame e il mio debolissimo impiego. Rassegno a V. E. i più ossequiosi ringraziamenti de' benigni saluti inviati alla madre e sorella, ch'uniscono ai miei tutti i loro humilissimi rispetti, e con devota osservanza protesto d'essere, ecc.

20

Rosalba allo stesso (?).

Venezia (1709?)

Monsieur. Dans l'impatience on j'étois d'apprendre si véritablement les deux petits portraits avoient eu le bonheur d'estre agréés de Sa Majesté, vous pouvez croire que votre lettre m'a été fort chére, m'assurant de cet avantage. Je sais, pourtant, que cela m'arrive plus tost par cette bonté surprenante qui le rend encore plus admirable que sa qualité de Roi, tout le soin possible de m'acquitter de mon devoir n'étant pas capable de le mériter. La nouvelle obligation d'unir Flora à Venus ne doit venir que de vous, sachant combien vous aimez les fleurs; sans considérer, pourtant, que pour les faire il faut employer plus de tems que si l'on faisoit un autre portrait. J'ai trouvé bon aussi de distinguer celle qui a merité de l'être, et enfin je vous proteste que le zéle que j'ai de bien servir S. M. me feroit trouver plus de plaisir où il y a plus de peine, s'il ne falloit pas les faire tous différents. Vous ne pouvez pas espérer de voir dans mes fonds cette perfection qui est difficile et presque impossible aux plus savants, n'étant assez habile pour cela; mais pour le peu que je sçais, il me semble que vous n'avez aucune raison de me l'écrire dans chaque lettre, ayant de trés-fortes preuves que je travaille plus pour rendre mes petits ouvrages agréés, que pour l'argent. J'ai montré à M. Jacini, qui vous assure de ses trés humbles respects, le chapitre qui le regarde, et je tacherai de vous témoigner par l'exécution de vos commandements combien j'estime votre mérite, et que je ne désire pas de porter inutilement la qualité de, etc.

21

Rosalba a Giorgio Rapparini (?).

Venezia, li 6 Ottobre 1709.

Non risposi prima alla gentilissima sua delli 23 Febbraio perchè m'arrossisco di più scrivere senza poter dire che spedisco la

miniatura. Il Sig. Hartsoe mi disse che ci è un'occasione di mandarla più vicina che quella dell'Illmo Sig. Conte Alberti, onde la consegnerò con sicurezza, vedendo quanta premura ha il medesimo di ben servire a coteste A.zze S.me Saranno le due contadinelle legate, e nelle sue buste, e posso dire ben accomodate; così avesse voluto il Cielo ch'avessi potuto renderle aggiustate ancor per ragion di pittura, perchè meritassero l'honore che gl'è destinato di star sotto gl'occhi delle Azze Sme, appresso le quali la supplico impetrarmi un benigno compatimento. Ella non può credere quanto m'incresca non poter con l'istesso incontro spedire ancor la sua (che spero non andrà molto) et intanto non le adduco più le cause che m'hanno ritardata, perchè non se ne burli un'altra volta. Mi rallegro di quanto mi notifica nella sua, e mi protesto, ecc.

22

Federico De Walter.

Florence, 21 d'Août 1709.

Mademoiselle. Je vous prie d'achever aussitôt mes deux portraits, car aprés demain nous partons pour aller droit en Danemarck. Je tacherais de vous aller saluer un moment à Venise, et je suis de tout mon cœur, Mademoiselle, etc.

23

Hans Bötticher.

Schwerin, 2 Xmbre 1709.

Mademoiselle. Les quatre fondelli, si bien que votre lettre, sont egalement agréables à S. A. S. Mais moy j'ay remarqué qu'Elle prefére Mad. la Moc. (*Mocenigo?*) et la Venus aux deux autres portraits. Un visage connu charme toujours plus d'un autre. S. A. S. m'a ordonné de vous faire payer par M. Pommer trente doppies, ou louis d'or. Parceque Vous tirerez encore quelque portrait pour S. M. Danoise, et que vous pouvez profiter de cettè occasion, Monseigneur le Prince agrée votre proposition et engagement, et si S. A. pouvoit voir un fond de votre main, ou il y auroit une figure toute entière, c'est à dire avec les pieds, ou en asseyant ou en debout, [1] vous lui feriez le plus grand plaisir du monde; et ce seroit justement le secret de le prendre par son faible, et par consequence Elle ne manqueroit pas d'être reconnaissante. Quoique S. A. vous laisse votre liberté, et commet tout à votre jugement... S. A. aime le cristal *di rocca*, et Elle se flatte que vous tâcherez à faire chercher de si grands, a fin que les *fondelli* en puissent être renfermés... Cependant je suis tout à vous, c'est-à-dire je suis sans reserve et de toute mon âme, votre, etc.

24

Federico Weÿberg.

Copenhague, ce 21 de décembre 1709.

Mademoiselle. Je vous remercie un million de fois du beau portrait que Vous m'avez envoyé de Madame de Zenobio. Il sert d'un grand ornement à mon Cabinet, et tous ceux qui le voyent l'admirent et en sont charmés. J'ai ordonné à Mr Pommer de Vous faire payer vingt sequins. Je suis, Mademoiselle, Vostre, etc.

25

Lo stesso.

Vienna, li 11 del Gennaio 1710.

Mademoiselle. Hieri l'altro ricevei il suo riverito foglio delli 29 del Xmbre. Rendo grazie infinite del buon anno che m'augura V. S. et prego il cielo che le conceda in questo et molti altri anni ogni più desiderata contentezza. Quanto alla miniatura che V. S., m'ha trasmessa ultimamente, l'ho ricevuta in buonissima conditione, et l'ho trovata assai rassomigliante; ma già che volete sapere il mio vero sentimento, Vi dirò, cara mia Signora Rosalba, che nel viso del ritratto non trovo quegli occhi spiritosi, nè certe leggiadrìe che si trovano nell'originale. Sono poche dame a Venezia,

[1] Si trattava di una miniatura.

et forse non ve n'è nessuna, ch'abbi al mio parere occhi tanto eloquenti et spiritosi, quanto sono quelli della nostra nobilissima Contadina. Non voglio spiegarmi circa a tutte le altre sue compitezze, perchè abbastanza vi sono conosciute; ma se di queste m'è cara la memoria, il ricordarmi della sua un poco ostinata amicizia per la P. mi dispiace sempre. Vero è che non avendo avuto occasione per poter cattivarmi la benevolenza di questa illustrissima et amabilissima finta Villana, non potevo da lei pretendere nè grazie nè favori; con tutto ciò mi sono lusingato che da lei non sarebbero state approvate le ultime operationi della bella ma, per me, troppo crudele amica.

Per quel che concerne i ritratti che Lei ha da fare per ordine di S. M., mi stupisco che le dame veneziane, che fino adesso non hanno lasciato fare i loro ritratti, mostrino tanto poca consideratione per il Re. Bisogna lasciarle stare, et come faccio conto d'essere in sei settimane a Copenaghen, non mancherò di far parte a V. S. della volontà di S. M. Non mi troveranno più in questa città le vostre lettere, ma mi saranno sempre care, sia in Danimarca, sia altrove. Non manchi, mia cara signora Rosalba, di portar i miei rispetti alla compitissima signora et riveritissima Padrona, di cui m'havete mandato ultimamente il ritratto. Assicuratela della mia somma stima et venerazione, et supplicatela di tenermi sempre vivo nella sua memoria. Con questo finisco, ecc.

26

Hans Bötticher.

Schwerin, le 3 d'Avril 1710.

Mademoiselle... S. A. Monseig. le Prince vous salue, tout gracieusement... Permettez, ma trés-chère, que je vous dise une chose en confidence. S. A. déplore que tous vos petits tableaux changent de couleur, en devenant pâles. Je vous prie, donc, en fidèle ami, de les tirer un peu plus hardis quand il cherchera cy-aprés quelques *fondelli*. D'abord, quand la figure entière sera en perfection, donnez-la à Mr Pommer. Et faites-moy savoir les frais. Pour le reste j'aurai soin. Je vous recommande le cy-jointes, et je vous baise mille fois la main et de toute mon âme, étant sans réserve, Mademoiselle, ma trés-chère amie, votre, etc.

27

Risposta.

(Senza data).

Ricevo con obbligo distintissimo ogni particolare della gentilissima sua, e con rispetto il più sommesso gli effetti della benignità di S. A. S.... Procurerò di render più forte la mia maniera, affinchè, mutandosi con il tempo, resti meno pregiudicata. Due settimane fa ebbi alcune febbri che mi tengono ancora in convalescenza, e m'obbligheranno per qualche tempo ad operar con riserva. Ciò le partecipo acciò si degni destramente scusarmi appresso S. A. S. quando comparisce poco pronta la speditione della figura, nella quale impiegherò tutto il mio debile spirito, per far conoscere quanto ambisco servire S. A. S., e quanto stimo il consiglio di V. S. Illma che mi rende sempre più sua, ecc.

P.-S. Non so se V. S. Illma sappi che da qualche tempo le lettere che vengono da coteste parti sono aperte. Nella forma che mi furon rese ho fatto bene simulare a chi andavano, e ciò ardisco ricordarle per sua regola.

28

Federico Weÿberg.

Copenaghen, 3 Janvier 1711.

Mademoiselle. Les belles peintures que j'ay de vos mains attirent chez moy les *virtuosi* et les connoisseurs. Ils admirent la légèreté de vos couleurs aussi bien que leur vivacité. Ils sont charmés de la ressemblance de vos portraits, et ils souhaitent tous que j'eusse apporté votre propre portrait, afin qu'ils eussent au moins icy la copie d'un original qu'ils honorent tant, et qu'ils ne verront jamais.

Effectivement je trouve la réflexion de nos *virtuosi* fort juste. L'on n'admire pas tant la beauté des dames que vous peignez, que votre ouvrage même. Je puis avoir des tableaux de Guido Reni e de Correggio, mais je ne puis pas avoir leurs portraits faits par leurs propres mains, que j'estimerois plus que tous leurs autres ouvrages, puisque j'aurois dans une pièce et l'ouvrage et l'auteur, qui s'est rendu célèbre par ses ouvrages. Vous savez, Mademoiselle, que je voyage beaucoup, et que le Roy m'employe à des grandes Cours. Vos ouvrages vont partout avec moy. On les admire par tout; mais il m'est souvent arrivé qu'on n'a pas voulu croire qu'ils ont été faits par une demoiselle, et quand je l'ay assuré par des serments, l'on m'a d'abord demandé pourquoy je n'avois pas le portrait da la Demoiselle même. Toutes ces remonstrations m'ont causé un désir extrême d'avoir votre portrait en miniature fait par vous même. Je vous prie par toute l'amitié que vous avez pour moy, de m'accorder cette grâce. Il ne faut pas dire que cela sera trop difficile, car vous pouvez tout quand vous le voulez; et si cela vous coûte plus de peine que les autres portraits, souvenez vous que vous travaillez pour obliger infiniment votre meilleur ami. Aussi vous en auray-je toute l'obligation imaginable, et vous disposez toujours absolument de moy en tout ce qui pourra être de votre service.

J'ay songé à ce gentilhomme dont j'ay oublié le nom, mais qui souhaitoit d'être fait comte, et que vous m'avez recommandé. S'il a encore cette intention, dites luy qu'il m'envoye: 1er, un mémoire ou requeste pour le Roy; 2e, ses armes peintes sur un papier in quarto avec des couleurs à l'eau; et 3e, le nom de son père et grand père, de sa mère et son père, et mère de sa femme et de ses enfants. Il faut que vous m'envoyez cela le plus tôt qu'il se peut, et je m'employerai volontiers pour faire en sorte que ce gentilhomme vous ait de l'obligation. Mandez-moy comment se porte la charmante Marietta Correra, et assurez-la de mes respects. J'ay appris que Madame la Procuratesse Mocenigo a perdu l'hiver passé 6000 ducati, et que ses créanciers ont été un peu rigoureux pour la sureté de leur payement. J'en ay été au désespoir; car toute dame est un peu en peine lorsqu'elle perd une telle somme, non pas pour le payement, mais parce que le gros jeu ne sied pas bien au beau sexe.

Le portrait que vous avez fait de Mad. votre Mère pour Mr de Walter me plait beaucoup; mais si vous voulez me favoriser de votre propre portrait, je l'estimerai au dessous de tout ce que Mr de Walter et moy avons dans nos cabinets. Quand vous m'écrirez il faut seulement donner vos lettres à Mr Pommer qui me le faira avoir surement. Le portrait du Roy que j'ay de votre main, est le meilleur qu'il y a icy. Nous avons icy deux fort bons peintres en miniatures. Ils m'ont prié de laisser copier le portrait du Roy que vous avez fait; mais jusqu'à cette heure je n'ay pas voulu le permettre. L'on estime aussi beaucoup la *leggiadria* du portrait de l'Eccma Sigra Marietta C...(*orrera*), mais pour le portrait de la Procuratesse on l'estime par dessus tous les portraits que sont icy. Nos peintres disent qu'il faut que vous ayez fait ce portrait *con gusto e buona voglia;* car ils trouvent le visage, les mains, la guirlande et l'habillement, chacun admirable dans son espèce, bien dessiné, et peint avec un grand jugement. Effectivement je trouve moy même ce portrait si parfait dans toutes ses parties, que je ne me lasserais jamais de le regarder, et si Mr P. M. à le plaisir de voir tous les jours l'original, je me console beaucoup de mon éloignement par la vive représentation que ce portrait me fait d'une personne que j'ay aimé avec tant de sincérité, et que j'aimerai toujours. Mais il faut quitter un discours que demande plus de temps que j'en en ay pour vous dire tout ce que je pense. Je vous prierai seulement de me mander l'état dans lequel se trouve ma belle inconstante. Si je pouvois être utile pour ses services, elle me trouveroit peut-être plus généreux que mes rivaux. Je suis, etc.

29

Hans Bötticher.

Schwerin, le 14 de Mai 1711.

Mia carissima. Votre âme est trop bonne, et l'amitié que vous me portez ne permet pas que vous ayez douté de mes soins pour vous procurer un présent convenable à votre personne. Voilà, donc, une montre d'or, expressément faite en Angleterre pour vous, avec le nom da S. A. en chiffre, y jointes les chaines et le crochet tout d'or, et parfaitement bien travaillé. Quoique cette galanterie coûte seulement cent et quelques *zecchini*, j'espère pourtant de votre bonté que vous l'agréérez, comme une mémoire d'un prince qui vous estime infiniment. S. A. vous écrira même en peu de jours pour excuser le peu de valeur de cette emplette. Croyez-moi, ma trés-chère, le temps misérable causé par la peste dans notre voisinage, [1] et qui dérobe, pour ainsi dire, l'argent de la bourse, ne souffre pas une plus grande libéralité. Cependant si le bon Dieu me conserve la vie, je ne manquerai pas de faire souvenir S. A. qu'Elle a encore des obligations à votre honnêteté. Et moi, étant de votre dépendance, je ne saurai vivre et mourir que votre fidèle et tout devoué amy et serviteur, et si vous l'ordonniez de vous servir au dépens de mon sang, je ne l'épargnerois pas. *Basta;* je songe plus à vous que vous vous imaginez peut être. Heureux quand je reste dans votre affection et mémoire, comme je suis, sans exception, ma trés-chère, Votre, etc.

P.-S. Mr Casparetto recevra une lettre avec votre montre. [2]

[1] In Polonia.

[2] L'orologio pervenne a Rosalba con un biglietto in data del 25 marzo; il qual biglietto comincia: « Tenez, ma chère, le présent dont je vous ai parlé dans ma précédente, et souvenez vous toujours, quand vous règlez la montre, de celui qui vous aime et qui est tout à vous ».

30

Giorgio Maria Rapparini.

Düsseldorff, li 29 Giugno 1711.

Mademoiselle. Al mio ritorno d'Aquisgrana ho trovato qui il gentilissimo signor Cassana, accolto dai Ser.mi Padroni con la meritata distinzione. Ha egli in discorso giudicati degni d'entrar nella Galleria del Sereniss. Elettore alcuni quadri della lista che si compiacque mandarmi, e ch'io presentai; [1] e sono: il primo del Prete Genovese, che rappresenta *Li Giudei che tentano Cristo con la moneta;* il secondo, di Paolo, rappresentante *Il viaggio della Vergine in Egitto.* Il primo stimato 700 scudi veneziani, il secondo 2500. Mi ordina, dunque, benignamente, di scrivere a lei perchè voglia adoperarsi efficacemente per tal contratto, con sicurezza che col solito suo zelo procurerà ogni possibile vantaggio in tal compra. Se lo giudica bene, potrà dire esser io quello che son voglioso d'impiegar questo denaro, sulla speranza di cavarne qualche profitto. Così resterà l'A. S. E. incognita, nè chi vende s'armerà di rigore per restar sul prezzo della stima. Arrestato che sia il contratto, potrà darne avviso, che immediatamente farà l'A. S. E. contar costì il danaro, e sarà allora pregata la signora Rosalba di farne far la consegna al Sig. Varisco Castelli, che averà l'incumbenza di qui incamminarli. Tutto quello ch'ella saprà o potrà ribattere dalla somma notata, sarà attribuito alla destrezza di attenzione di lei, e S. A. E. ne le professerà il dovuto gradimento. [2] Se intanto si potesse per via d'alcun eccellente giovane aver il disegno de' quadri, o pure quattro segni maestri a me indirizzati, io li farei

[1] Si tratta della lista dei quadri appartenenti al defunto duca di Mantova, i quali erano in vendita.

[2] La Rosalba non potè ribatter nulla sul prezzo indicato. I quadri arrivarono in Sassonia la primavera dell'anno appresso, e, secondo una lettera del 24 maggio 1712, furono giudicati così: « Paolo è sempre Paolo, e il Prete non l'arriva; piace, però, la bravura del colore, e la novità della maniera, qui non più veduta ».

vedere. Concludo con dirle, per sua regola, che l'A. S. E. vuole assolutamente li accennati quadri, e resto, al solito, rassegnandole la mia cordialissima devozione, ecc.

31

GIORGIO SCHRÖDEZ.

Florence, le 4 de Septembre 1715.

Mademoiselle. Je viens voir la seconde fois la Galerie du Grand Duc, où il y a un nombre prodigieux de choses véritablement dignes d'admiration, entre lesquelles j'ay eu un sensible plaisir de voir les portraits des plus habiles professeurs de la peinture faits par leurs propres mains, et chacun de manière différente. Je n'ay pu observer, Mademoiselle, que le vôtre soit en quelque façon gâté; au contraire je vous assure qu'il est bien conservé, et ne laissera pas de vous faire honneur pour toujours. Celuy de Vivien est achevé avec diligence, peint avec peu de clair, et semble assez être fait à l'huile. Cependant, Mademoiselle, je vous dis franchement qu'à mon goût je prendray toujours le vôtre. Il y a un autre fait avec crayon, d'un francois nommé Nantenel, dont la tête me plait davantage que celui de Vivien. Le portrait de Bombelli se perd tout à fait; on l'a mis dans un endroit obscur. Aprés avoir vu d'autres curiosités de Florence, laquelle est une ville trés plaisante, je pars pour Lucca et Livorno. On m'a conseillé de ne pas aller à Bom jusqu'à la fin du mois qui vient...

32

PIETRO CROZAT.

A Paris, ce 22 Décembre 1716.

Enfin, Mademoiselle, ce n'est que depuis trés-peu de jours que j'ay reçu le portrait en pastel, que j'ay trouvé, Dieu merci, trés-bien conditionné, qui a esté admiré de tous nos professeurs et connaisseurs en peinture, aussi bien que les trois merveilleuses têstes en pastel que j'ay trouvées avec mon portrait. Une des quelles est votre portrait trés-ressemblant, fait avec toute l'art possible, et trés-digne d'estre avec les plus beaux desseins de nos premiers maistres chefs de la peinture. Ouy, Mademoiselle, voilà comme j'ay toujours pensé et penseray sur vos ouvrages, et vous me permetterez de vous repestre l'effet que fit sur moy votre portrait que je trouvay chez le Grand Duc dans ce fameux Cabinet; lequel, quoique en pastel, se soutenoit parfaitement avec tous les autres de la première classe, et bien supérieur à beaucoup d'autres. Tous les professeurs de bonne foy, qu'ont vu ce portrait, non jaloux du mérite de leurs confrères, pensent tous comme moy. Aussy vous jugez bien quel plaisir c'est pour moy de posséder, comme le Grand Duc, votre portrait, d'une personne aussi illustre et aussi digne d'estre estimée de tous les professeurs et amateurs des beaux arts. Vous ne pouviez pas, Mademoiselle, trés-assurément faire plus de plaisir que vous m'en avez fait en me faisant ce présent. Je n'ay jamais esté si fâché que je le suis de n'avoir aucun talent pour vous le rendre. Parmi tous nos peintres je ne connais que Mr Vatteau capable de pouvoir faire quelque ouvrage à pouvoir vous estre présenté. C'est un jeune homme chez qui je menay *il Sig.* Sebastian Rizzi. S'il a quelque défaut, c'est qu'il est trés-long dans tout ce qu'il fait; mais sachant l'usage du petit tableau que je l'ay prié de me faire, je suis persuadé qu'il ne perdra pas du temps à me satisfaire.

Je suis trés-faché que Mr le Comte Seriman ait si fort tardé à vous remestre le prix du beau portrait historié que vous avez-eu la bonté de faire, dont je vous renouvelle mes trés-humbles remerciements... Je vous prie de dire à M. Rizzi que nous avons perdu Mr Delafosse, qui était un de nos meilleurs peintres qui logent chez-moy. Je suis, Mademoiselle, avec toute l'estime et la considération possible, votre trés-humble et trés-obéissant serviteur, etc.

33

U. F. B. DE LEÜENDAL.[1]

A Dresde, ce 5 de Février 1717.

Mademoiselle. J'ai reçu avec un trés-sensible plaisir le beau morçeau de peinture que vous avez bien voulu achever pour moy. Je vous en ai infiniment d'obligation, et vous pouvez être persuadée que je garderai cette pièce toute ma vie, et ne permetterai jamais qu'elle sorte de la famille, le tems que vous avez employé, Mademoiselle, pour bien achever le dit morceau, n'ayant pas été mal employé. Il valoit bien la peine que j'attendisse, aprés une surprise aussi agréable que celle que vous m'avez préparée. Le Roy ne sera pas sitôt de retour en Saxe, que j'aurai la satisfaction de lui la montrer. En attendant j'espére que vous en aurez touché le payement de Mr Bensperg, qui en a reçu l'ordre il y a longtems.

J'ai aussi de nouveau, Mademoiselle, à vous prier de m'écrire s'il ne seroit pas possible que je puisse encore avoir une pièce de votre façon, où il eût pour sujet ou le Mariage ou le Retour de notre cher Pr. Royal; c'est à dire où il y eût son portrait ressemblant. Comme vous ne manquez pas d'invention, et avec de l'esprit, qui vous est ordinaire, je me flatte que vous m'envoyerez une petite idée de la manière que vous prétendiez faire cette pièce. Je ne regarderai ni le tems que vous y employerez, ni le prix que vous en demanderez; mais la seule chose dont je vous conjure, c'est de n'en pas parler à qui que ce soit; car quelqu'un de la Cour de l'A. R. le pourrait apprendre, ce que je ne voudrais pas pour tout au monde.

Je vous demande, Mademoiselle, en grâce, un petit mot de réponse, et de me croire pour toujours avec beaucoup d'estime, etc.

[1] Da Dresda l'11 novembre 1715 ringraziando Rosalba del ritratto d'una dama veneziana ch'essa gli aveva spedito, il Leüendal confessava essere questo ritratto inferiore a un altro simile che il Re teneva nel suo gabinetto. Dolutasi di ciò la Rosalba, in una successiva lettera del 3 aprile 1716 il Leüendal cercò attenuare la crudezza del suo giudizio, e pregò la pittrice di fargli un pastello di sua invenzione. Avutolo, scrisse la lettera che qui si riproduce.

34

NICOLA HARTZOEKER.

Düsseldorf, 30 Maggio 1717.

Mademoiselle. J'ai reçu, avec tout le plaisir imaginable, le portrait que mon fils m'a apporté de votre part, et je vous remercie de tout mon cœur de ce présent estimable, non seulement par la beauté du travail, mais aussi parce que ce portrait vous représente, et surtout parce que vous l'avez fait vous même, ce qui veut tout dire. J'espére que je trouverai l'occasion de pouvoir vous témoigner ma reconnaissance, et vous faire voir que je suis trés-parfaitement, avec tout le zèle et la passion imaginable plus que personne du monde, Mademoiselle, etc.

35

GIAMBATTISTA RECANATI.

Torino, 4 Maggio 1718.

Mademoiselle. Comincio dal titolo in francese, giacchè ritrovandomi a' confini d'Italia, vi è qualche miscuglio della lingua vicina; però credo di farla come que' fiumi che, portandosi in mare, conservano sempre, nulladimeno, la loro dolcezza. Ho però sino ad ora imparato a salutare in una foggia che non mi riesce discara, e mi stupisco come Mons. della Casa, sollecito indagatore di tutto quello che alla vita civile può convenire, non ne abbia, di questo, fatto un precetto. Come mai nell'angolo dell'Italia il meno pomposo si pratica con tanta gentilezza, e non in Venezia, e non in Roma, e non altrove? Orsù, voglio essere io quello che ne porti la moda. Quale maggiore segno di cordialità che baciare chi si conosce, e non una volta, ma due ancora? Io non mi parto da Torino sino che non sono stufo e di baciare e di essere baciato. Un'altra

bella cosa vi è, che nelle barbierie vi sono figlie che radono, ed io, abbenchè da me stesso sappia ciò fare, mi sono però lasciato servire da una puella che non mai finiva di lisciarmi, sino che con un bacio dandomi la licenza, io non le donai una lira di Savoia, con cui contenta se ne partì, facendomi inchini. In faccia la mia camera vi sono due altre Madamigelle, talchè mi sembra di essere nel bosco o palazzo di Armida, e con queste si discorre la sera in una lingua che mi riesce totalmente nuova e non molto elegante. Tutto però questo non vale a farmi scordare della mia cara Venezia, da cui più che mi allontano, più ne risento rammarico. Fino ad ora le giuro ch'ella, a quelle da me vedute, è tanto superiore, quanto un cipresso da un albero di ordinaria grandezza. Le dame, per altro, di questo paese sono più disinvolte, ed usano un tratto che a Venezia si battezerebbe per libertinaggio.

Alle brevi sue righe rispondo dicendole essere la dama che lei dipinge D. Clelia Borromei, sebbene lei non sappia dirmelo. Questa è un miracolo di studio; ed uno de' miei spiaceri fu di non averla ritrovata in Milano per battermi seco...

36

Risposta.

Venezia, Maggio 1718.

Fu nuovo particolarissimo motivo di contento per me l'intenderla felicemente inoltrata nel suo viaggio, ed in quello vi ritrovi tutto il piacere per la varietà delle mode. Quella, però, del salutare, che stima sì propria, se non la rende tale la sua destrezza nell'evitare il brutto, parmi che possa essere di poco vantaggio; così l'introdurla quì; a meno di non stare, per fuggirla, in continua applicazione. Dell'altra ancora, nelle barbierie, direbbe il Signor Abate Casotti che le ragazze per ben radere alla fine scorticheranno. Ma no: ella è troppo saggia per perdersi, e per non abbandonare, appunto, qual Rinaldo, tante delizie, che se non son bastanti a farle scordare Venetia, qual gloria di chi vi rimase, io pure godrò, almeno, della felicità del prossimo... La Dama non era certo Borromei, ma D. Maria del Fra...

37

Canonico Don Felice Ramelli.

Rome, le 14 Avril 1719.

Mademoiselle. Bien que je n'eus pas le loisir le samedi saint passé de répondre à vostre chère lettre que j'ay reçue en ce jour là, où vous me fites la grâce de m'apprendre la facheuse nouvelle de la perte que vous avez fait du feu Mr vostre trés-digne Père, qui soit en ciel, je ne manquai pas de prendre toute la part au chagrin que cela vous aura apporté, sans oublier de prier, comme j'ay fait, bien que indignement, de tout mon cœur dans mes sacrifices, pour le salut de sa belle âme. Ce qui nous doit consoler c'est qu'il a passé tous ses jours en véritable honnête homme, et que rien lui est manqué de la grâce de Dieu pour ce monde et pour l'autre, où sa gîte a été bien heureuse et enviable pour nous la souhaiter de mêsme. Ainsi, Mademoiselle, prenez de la main du bon Dieu, et faites-lui un sacrifice à sa trés-sainte volonté, sans vous chagriner plus qu'il en faut d'une chose qui est à tous si necessaire et inévitable. Il ne m'est pas encore réussi, à cause de la pluie journalière, de trouver Mr l'Abbé Pollaroli, à qui je fairais part de la funeste nouvelle. En attendant, Mademoiselle, faites-vous courage, et ne craignez pas tant sur les malheurs qui arrivent aux autres, car à Venise comme à Rome il y a bien du monde, et entre tout ce grand nombre, ce n'est pas grande merveille si quelqu'un finit son cours différemment des autres, que le bon Dieu nous en preserve. Je vous prie de faire mes sincères compliments à Mesdames la Mère, Sœur Angelette et à Mademoiselle Jeanne, et soyez toujours bien persuadée de la véritable estime, etc.

38

Pietro Crozat.

A Paris, ce 5 May 1719.

Depuis huit jours que j'eus l'honneur de vous escrire, Mademoiselle, j'ai reçu le paquet de musique que Mr de Recanati me fait la grâce de m'adresser par la voye de Lyon, dans laquelle j'ay trouvé pour Mlle d'Argénon un de vos plus beaux ouvrages propre à mettre dans une tabatière, qu'elle fait travailler actuellement, par un de ses meilleurs ouvriers. Je ne sais si c'est vous ou Mr de Recanati qui fait cette galanterie à Mlle d'Argenon. Je m'imagine qu'il n'y est que pour luy en avoir procuré sûrement l'envoy... Mlle D'Argenon est charmée de pouvoir posséder un de vos ouvrages aussi parfait, qui charme tout le monde, et surtout les connaisseurs en peinture. En attendant qu'elle soit éclaircie de l'énigme, elle conserve une trés-parfaite reconnaissance du plaisir que vous luy avez fait de luy avoir envoyé la chose du monde qu'elle aymait le mieux, et ne manquera pas d'avoir l'honneur de vous en remercier.

Au reste les petits airs sont d'un trés-bon goût, et trés-bien choisis. Je vous en remercie de tout mon cœur. Nos musiciens croyent que ces airs pourront être susceptibles d'un accompagnement de violon. Il y a aussi une Cantade tous violons, qui est trés-belle et de bon goût. Voilà Mlle Dargenon dans l'obligation de travailler, à son tour, pour vous... Il y a bien de gens en cette ville qui demanderoient de vos ouvrages propres à mettre dans des tabatières, s'ils estoient instruits du prix, qui se trouvera toujours fort augmenté par rapport à nos monnayes; car pour envoyer à Venise une pistole d'Espagne, il en faut dépenser presque deux. Il est certain qu'il ne seroit pas raisonnable que vous supportassiez cette altération dans nos monnayes, mais peut-estre pourriez vous y entrer pour quelque chose. Dites moy, je vous prie, avec liberté votre sentiment, car je me flatte que vous estes bien persuadée que je ne cherye que votre ouvrage. Je suis de tout mon cœur, Mademoiselle, votre trés-humble et trés-obéissant serviteur, etc.

39

Risposta.

Maggio 1719.

Je vous croyois un peu plus adroit pour apercevoir qu'il y avoit quelque mystère dans la musique que je promettois à Mademoiselle d'Argenon, car c'auroit été témérité de me mêler à lui en fournir de la véritable, lorsque Mr de Recanati et M. Zanetti s'estoient engagés de lui en faire avoir de la plus choisie. J'ai, donc, prise la liberté de lui jouer ce tour là, me flattant qu'un petit livre de musique de ma façon ne lui auroit été désagréable. Je suis, pourtant, ravie que vous ayez pris l'échange, si en attendant d'être éclarci, vous vous êtes passé des compliments, qui n'auroient servi qu'à me confondre. Vous ne m'avez que trop remerciée dans vos précédentes. Il ne me falloit qu'entendre que vous eussiez reçu le petit tableau sans être dommagé, et qu'un homme d'un goût aussi fin que le vostre, ne désapprouvait l'ouvrage. Votre lettre m'apprend tout cela: trève, donc, aux compliments; n'en parlons plus. Si mon beau frère, comme il nous l'écrit, passera en France le prochain automne, ce sera alors que je profiterai de vos bontés, aussi bien que des bonnes grâces de Mlle d'Argenon, et que je regarderai comme un surcrois de mes obligations toutes les honnêtetés qu'il recevra de tous les deux. Le soin que vous avez de procurer mes avantages, et la complaisance que Mr Pommer veut bien avoir de se charger d'un petit fardeau à vous rendre, m'a persuadée à faire prendre le chemin de la France à six petits tableaux que je devois envoyer à mon beau frère en Angleterre, ayant le temps de les remettre en attendant une favorable occasion de les lui faire tenir. Quatre sont de ma façon et deux de ma sœur, c'est à dire la jeune fille et la copie de la miniature que je me suis donnée l'honneur de pré-

senter à Mlle d'Argenon. L'agrément qu'elle à fait paroitre pour la même, veut que la copie soit à elle aussi bien que l'original... Pour ce qui regarde les prix, ils seront marqués sur le papier qui les enveloppera, et ce sera à vous de prendre vos mesures pour la différence de monnoyes. Je suis en trop bonnes mains pour déterminer rien là-dessus. Je perdrai ce que vous croirez... Je suis trop portée pour votre nation pour garder toute la rigueur dans les contrats... Cependant je vous supplie de croire que si vous ne recevez des compliments là-dessus, ce n'est pas que je méconnoisse mes obligations, mais c'est qu'à force de nous en faire pour les présents que je reçois à toute heure de vous, j'en suis tout à fait épuisée. Ainsi, donc, ne diminuant pas le prix de vos grâces, pas même par un faible remerciement, vous pouvez croire que je garderai toute ma vie la qualité, Monsieur, etc.

40

Nicolò Vleughels.

(Paris), ce 20 Septembre 1719.

Mademoiselle. Je ne veux pas croire, pour mon honneur, que vous m'ayez oublié. Je ne reçois, cependant, de vos nouvelles. Cela n'empêche pas que je ne songe toujours à vous. J'en parle souvent. Mr Crozat, avec qui je suis souvent, me donne quelquefois de vos nouvelles. Il n'est pas le seul avec qui je m'entretiens de vous: il y a ici bien des gens à qui votre mérite est connu. Ainsi ils vous considérent et vous estiment infiniment, sans avoir eu le bonheur de vous voir. Ils m'estiment heureux lorsque je dis que je vous ai vue, que j'ai été chez vous, et que vous me faisiez la grâce de m'y recevoir. Entre ceux-là il y a ici un excellent homme nommé Mr Watteau, dont, peut-être, vous aurez entendu parler. Il souhaiteroit bien vous connoitre, mais comme cela ne se peut, il voudrois avoir un petit morceau de vous: il vous en envoyeroit un de sa main. Je ne doute pas que Mr Crozat ne vous ai parlé de cet habile homme. Non seulement il vous envoyeroit quelque chose de lui, mais si cela ne se pouvoit, l'argent se fait tenir facilement. Ainsi vous n'auriez qu'à choisir. Il est mon ami, nous demeurons ensemble. Il m'a prié de ses trés-humbles respects. Il attend que vous me faisiez une réponse favorable pour lui. Voyez, Mademoiselle, ce que vous souhaitez que je lui dise. Mr Rousseau, qui vous rendra celle-ci, prendra, si vous le voulez bien, votre réponse, qu'il me fera tenir. Ainsi, s'il vous plait, j'aurai encore une lettre de vous, car je garde toutes celles que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire. J'estime tout ce qui me vient de vous. Je salue, avec votre permission, Mademoiselle votre sœur, et je suis, etc.

41

Pietro Crozat.

A Paris, ce 3 Février 1720.

Je viens, mon illustre demoiselle, de recevoir la lettre que vous vous êtes donnée la peine de m'escrire le 15 du mois dernier, qui m'a fait un trés-grand plaisir en m'apprenant que vous vous êtes determinée à faire le voyage de France avec Mr et Mad. Pellegrini. Je ne saurois assez vous dire combien je suis charmé, et vous supplie de persister dans cette bonne et aymable resolution, vous souhaitant par avance la continuation de ce grand courage, et une trés-bonne santé. J'attendrais avec impatience de savoir l'arrivée de Mr Pellegrini et le temps de son retour, que je compte qui sera après Pâsque, car il faut bien luy laisser le temps de se reconnoître un peu à Venise. Cependant il me fera plaisir de m'escrire ses intentions pour son logement en cette ville. Je suppose que Mr Law lui donnera un appartement dans le lieu où il doit peindre le plafond de la Galerie de la Banque Royale, où je compte qu'il ne manquera de rien, et que vous pourriez y avoir un petit appartement, car s'il vous convient de vous séparer de Mad. votre sœur, je vous en offrirai un chez moy. Mr Pellegrini vous dira que ma maison

n'est pas bien éloignée de celle de la Banque... Je ne say si je vous ay escrit pour vous informer que j'avois reçu la cassette où j'avois trouvées les testes en pastel, qui sont merveilleuses, et que je fis voir hier a S. A. R. Mgr le Régent, qui en fut charmé. Je luy appris en même temps que vous deviez être en France aprés Pâsque, ce qui lui fit beaucoup de plaisir... Je suis, Mademoiselle, votre trés-humble, etc.

42

GIAMBATTISTA RECANATI
A GIOVANNA CARRIERA A LIONE.

Venise, ce 23 Mars 1720.

Mademoiselle. Je commencerai premiérement à vous témoigner la consolation que j'ay eu de votre charmante lettre. Quoique elle soit écrite à la hâte, l'on voit néanmoins qu'elle ne manque de rien de ce qui peut véritablement obliger ma personne. Avec tout cela j'aurois pourtant la liberté de vous dire, suivant mon caractère, auquel je ne sçaurois renoncer, que vous avez oublié des lettres et des sillabes, ce que vous ferez toujours, au moins que n'y prenez garde. Le commencement de votre voyage à été fort incommode, à ce que je vois, et c'est pour cela que je me flatte que vous aurez essuyé tout l'orage, et que d'heure en avant il ne vous restera qu'à jouir du beau tems, tant plus que l'aimable saison nous fait l'espérer. Votre Diaire m'a ravi, et il me semble d'être avec vous par le récit que vous me faites du votre voyage, et pour la part que je prends à tout ce qui vous regarde. Je n'ay pas manqué de m'en aller voir votre servante, qui se porte à merveille quoiqu'elle soit un peu épouvantée par le tremblement de terre qui s'a fait entendre à treize heures du matin, mais qui n'a duré que peu de temps. Je ne sçaurois pas vous témoigner la passion que j'ay ressenti de vous voir partir avec un tems si affreux, et comme je ne puis pas encore m'accoutumer à votre éloignement. Je me flatte que vous ne m'en ferez pas ressentir tout le dommage, ne me continuant pas l'honneur de vos lignes. Je suis, Mademoiselle, etc.

43

LO STESSO ALLA STESSA.

Venise, ce 13 Avril 1720.

Mademoiselle. Le détail de votre voyage m'a charmé, parce que je vois que vous ne m'avez pas oublié, et je vois d'autre part si bien marquées les particularités qu'il me semble de voyager avec vous par le souvenir que j'ay de tous les endroits. Vous, pourtant, ne me dites pas avec exactitude tout ce qui est arrivé, et quoique vous parlez au sujet de M^lle Cornet, ne m'apprenez point ce qui est passé entre elle et vous. Le bruit qui s'est repandu à Venise est que vous vous êtes brouillée avec elle, et que son fils et son époux sont partis avec elle. J'en voudrois sçavoir, mais sans rien déguiser. Je vous dirais, pour votre consolation, que tout le monde est persuadé à votre avantage, et vous rend justice, autant plus que l'on connoit l'humeur extravagante de Mad^le Cornet. Je suis au desespoir que vous n'ayez pas été hier soir à Venise, car on a joué ma tragédie au Prince de Modène dans la salle de la Tron, ou l'on a donné la danse au Roi de Danemarck. L'assemblée étoit si nombreuse que l'on craignoit que la salle alloit tomber. Il y avoit cent cinquante Dames et quatre cent Nobles. Elle a été bien reçue, et je n'en pouvois pas souhaiter davantage. Je vous dirais seulement que je ne puis pas paroître à la place pour n'être pas attaqué par des compliments. Si vous reviendrez à Venise, comme vous me l'avez fait espérer, vous la verrez représentée à S. Luca. Mon frère je l'attends mardi à Venise. Je vous prie de dire à Mad. votre Mère que je me souviens bien de ses tasses pour le café, que vous avez la cruauté de boir sans moi, etc.

44

Alessandro Marcello.

Venezia, 8 Giugno 1720
a Parigi.

Non posso esprimerle di quanto spiacere mi sia stata la sua partenza, e benchè riesca molto lodevole la sua risoluzione, degna veramente del suo gran spirito, a me, nondimeno, è molto pesante, quando rifletto alla lunga assenza, che mi priverà per tanto tempo della sua stimata persona. Godrò, nonostante, anche in lontananza dei meritati applausi che le saranno fatti da cotesti virtuosi, i quali comprenderanno nella Signora Rosalba che anco l'Italia sa produrre talenti, non solo eguali, ma superiori a quelli che sa vantare la Francia. Essendo restato nella sua casa il mio ritratto, et essendo un'opra della sua mano a me molto cara, la prego scrivere in maniera ch'io possa ricuperarlo e riporlo al suo nicchio nella mia casa, perchè sia sempre presente al mio occhio, non che al mio pensiero, la sua stimata virtù. Mi prendo, intanto, la libertà di farle un dono del mio ritratto o medaglía, acciò in esso possa comprendere più il buon cuore dell'originale che la tenuità dell'offerta.

Di dieci copie che le ne trasmetto, due saranno per lei, e le altre otto mi sarà caro le dispensi a cotesti letterati e pittori, tra i quali una a Mons. Nicolas Edelink a mio nome, acciò comprendano il buon genio ch'io nodrisco per la virtù. E mentre la prego compatire la confidenza, mi auguro occasione di servirla in Venezia, e, chi sa, forse di rivederla in Parigi.

Attendo sue lettere con l'ordine del mio ritratto, e resto immutabilmente, salutando tutti della compagnia, miei cari amici, ecc.

45

Nicolò Vleughels.

(Paris), ce 19 Novembre 1720.

Mademoiselle. Je vous ai dejà parlé d'une belle tête qu'un de mes amis a vu chez vous. Je ne sais si vous pourriez l'en accomoder. Je ne sais si c'est un portrait, mais c'est une tête de femme grande comme nature, qui a une manche blanche et un bouquet devant elle. Mon ami a trés-envie de ce tableau, et il ira jusqu'à soixante pistoles, qui est une somme au dessous, il est vrai, de ce que méritent vos beaux ouvrages, mais qui ne cesse pas d'être quelque chose, vu la rareté de l'espèce.

Je vous prie de me donner une réponse positive là-dessus, car il garde cette somme, et si quelque raison vous empêchoit de lui vendre ce beau pastel, il disposeroit de son argent. J'attends cette grâce de vous, et de me croire avec tout le respect possible, etc.

46

Rosalba a Pietro Crozat.

Venezia, Maggio 1721.

Je ne doute point que jusqu'à présent vous n'ayez pas appris par la lettre que je me suis donnée l'honneur de vous écrire de Venise, que après avoir achevé la trentaine qu'on nous a obligé à garder avec toute la rigueur, notre voyage a été trés heureux, et qu'on ne nous a pas arrêtés un moment à Vérone, ce que nous craignions si fort pendant notre demeure à Fuessen. Les remerciements que je vous ai fait et que je vous fairai toujours, n'approcheront jamais le nombre de mes obligations pour les bienfaits que j'ai reçu de vous, et vous M^r, n'auriez pas eu dans votre maison ce qu'il y avoit de plus grand dans Paris, attiré, comme vous dites, avec plus d'amitié que de vérité, par mes ouvrages, s'ils n'avoient été relevés par votre approbation, le monde aimant mieux de se persuader qu'ils étoient tels que vous les publiez, que de vous faire le tort de croire qu'un aussi habile connoisseur que vous, put se méprendre par un excès de bonté pour moi. Si vous aviez été à Paris à notre départ, je ne sais pas si la volonté de notre Mère auroit été flexible aux persuasions d'une personne à laquelle elle étoit si redevable.

Mais je sais bien que pour ma sœur Jeanne et moi nous n'aurions pas besoin d'être priées pour nous déterminer à y rester. Nous repassons ici, presque à chaque moment, toutes les honnêtetés que nous y avons reçues: voyez s'il sera jamais possible d'oublier les gracieusetés de cette obligeante Nation. Je prend aussi pour un effet d'un si belle coutume ce que vous dites, de souhaiter la place de Mr l'Ambassadeur pour avoir le plaisir de m'aller voir, et passer quelque heure chez nous. De quelle manière, pourtant, que cela se doit prendre, vous me faites toujours trop d'honneur. Je vous en suis trés-redevable, etc.

47

Rosalba a Nicolò Vleughels.

Venezia, Marzo 1721.

Ce n'a pas été grande perte que le tems que j'ai passé en contumace pour rapport à mes ouvrages, qu'il n'ont jamais eu la perfections que vous leurs donnez; mais ce qui me faisoit de la peine, étoit de ne pouvoir pas travailler en ce que j'aurois voulu. Cependant nous eûmes, du moins, l'avantage de n'être pas obligées d'en garder une autre à Vérone, et que le reste de notre voyage a été trés-heureux. Nous ne fûmes donc plus tôt arrivées à Venise, que je vous ai tenu parole en donnant le premier coup de pinceau sur la Vénus, que j'ai taché de rendre telle qu'elle étoit avant qu'on la dommageât, et je me flatte que vous en serez content. J'avois même commencé quelques petites têtes pour Mr Watteau; mais des Anglois, que la Foire a attiré ici, et qui ne veulent pas partir sans avoir leurs portraits, m'ont empeché d'achever. J'ai, donc, cru qu'il valoit mieux d'envoyer la Vénus toute seule que de perdre la favorable occasion de vous la faire tenir avec promptitude par Mr N. C'étoit la première fois qu'il honorait notre maison; pourtant j'ai eu l'hardiesse de le supplier de vouloir bien se charger de ce petit paquet, pour le mettre entre vos mains, à quoi il s'est engagé fort gracieusement. D'abord que vous l'aurez reçu, mandez-le moi, comme aussi si vous êtes content de la façon dont je l'ai touché. Vous garderez l'argent que vous en retirerez pour la bordure du tableaux que je dois à l'Académie, et que je ferai le plus tôt qu'il me sera possible. En attendant, je vous prie, etc.

48

Rosalba allo stesso.

1721.

... Pour ce qui regarde l'affaire de Mr Harane, je ne manquerai pas de lui écrire, et soyez assuré qu'il n'y aura rien qui je ne sois prête de faire, pour que vous n'y perdiez... Je me flatte de pouvoir joindre au portrait de mon beau frère celui de M. Ricci, que je ne manquerai pas de vous envoyer avec le pastel que je dois à l'Académie, que je n'oublie point; mais il faut auparavant contenter quelques Anglois que la Foire a attiré ici, en faisant leurs portraits. Au reste c'est un devoir qui ne m'est que trop à cœur, et dont je souhaite avec beaucoup d'impatience l'heure de pouvoir m'en être acquittée. Mme Coypel est morte après notre départ. Nous l'apprimes à Venise par une lettre de Mr Zanetti. Je n'ai pas manqué d'assurer Mr son fils, par une des miennes, du ressentiment que nous avions de la perte qu'il venoit de faire, en le priant de le persuader aussi à Mr son père. Je ne sais pas si cela suffit, n'en ayant reçu aucune nouvelle de sa part...

49

Pietro Crozat.

A Montmorency, ce 7 Juin 1721.

J'apprend, Mademoiselle, avec bien du plaisir, par votre lettre du 10 May, votre heureuse arrivée à Venise, et celle de toute votre compagnie, à qui je vous prie de faire mes complimens. Je suis ravy que le passage du Tirol vous ait défrayé de celuy

de l'Allemagne. C'est un trés-beau pays, et une véritable campagne jusqu'à Venise. C'est encore bien heureux que le portrait du Roy se soit conservé aprés avoir perdu sa glace. N'auroit-il pas été mieux que vous l'eussiez transporté sans glace, en le mettant en l'air dans une caisse? Je crois que vous en devriez user de même pour le tableau que vous voulez donner à l'Académie, car on y mettra icy une glace qui sera aussi bon marché qu'à Venise, et vous en épargnera le port e le danger de perdre le tableau, car de croire que le pastel ne se gâte point en voyage, cela n'est pas possible d'éviter.

Nous nous estimerons, Mademoiselle, bien heureux si les manières avec lesquelles vous avez été recue à Paris, pourront nous faire regretter, car j'espérois que je pourrois avoir la satisfaction de vous revoir en ce pays, où vous savez qu'on vous honore fort, et où on vous rend la même iustice que vous méritez, avec raison, par tout où vous vous trouverez.

Mr Zanetti m'écrit de Douvres, où il est arrivé en bonne santé, après avoir couru quelques dangers à la sortie du port et dans le chemin pour se rendre à Calais, ayant vu pendre treize voleurs. Tous ces dangers augmenteront son plaisir et contentement de se trouver à Londres, où il soupiroit d'arriver depuis trés-long temps. Toute ma compagnie, qui est icy depuis les festes, me charge de vous faire bien de compliments, et de vous remercier de votre souvenir, se réjouissant fort avec vous de votre heureuse arrivée. Je vous demande en grâce de présenter mes respects à M. de Recanati. Je suis, Mademoiselle, avec toute sorte de considération et d'estime, votre très-humble et très-obéissant serviteur, etc.

Quand vous verrez Mr Ricci, faites luy quelque mention de moy. Vous ne me donnez aucune nouvelle de M. Law. Auroit-il donné quelque satisfaction à M. Pellegrini? Mad. Law est toujours à Paris, mais logée dans une maison garnie, avec sa fille, entourée des créanciers, et Mr son beau frère est toujours en prison.

50

Lo stesso.

A Paris, ce 19 Juillet 1721.

... Les fréquentes visites que j'ay fait chez mon frère, m'ont donné lieu à voir l'admiration et l'estonnement de tous ceux qui ont vu vos ouvrages, n'ayant personne qui n'en est frappé. Surtout le portrait de la Comtesse d'Evreux, qui paroit encore plus animé que les autres par l'action que vous lui avez donné. Si nous n'avons pas le bien de vous posséder, du moins nous avons la satisfaction d'admirer ces merveilleux ouvrages, et de vous entendre nommer tous les jours... M. Zanetti, qui avoit trouvé Londre, au premier abord, si affreuse, en fait, au présent, un séjour de délices, au point que je crois qu'il va s'y établir. Il a quitté la maison de M.r Smith par celle de Mad. Durastanti, où il trouve une musique charmante, qui luy est de grand secours pour calmer les agitations où se trouve la teste à force de voir et d'admirer des magnifiques desseins, qu'il trouve en grande quantité chez gens qui ne sont pas autrement grand connaisseurs. Il n'a pas esté non plus moins charmé des fameux cartons de Raphael de Hampton-Court, où il doit retourner une seconde fois. Vous serez confirmée dans mon idée sur son séjour en Angleterre, lorsque je vous diray qu'il fait venir de Venise tous ses dessins. Vous croyez-bien que nous sommes un peu mortifiés de la préférence; mais il faut vouloir ce que nos amis veulent... Vous ne nous dites rien de l'illustre Mr Law, tout comme s'il n'estoit pas à Venise. Je suis persuadé, pourtant, qu'il va paraître chez vous. On nous assure qu'il a donné satisfaction à M. Pellegrini en luy faisant payer 25,000 francs, qu'il n'a obtenu qu'après l'avoir mis en justice. Je souhaite de tout mon cœur que cela soit... [1] On m'a

[1] In altra lettera del 21 agosto il Crozat riscriveva: «Je suis faché que la nouvelle qu'on nous avait donné icy sur Mr votre beau-frère ne soit pas vraye. Je compte trop sur son abilité pour qu'il n'en tire pas parti, ayant, comme il a, en ses mains Mr Law».

envoyé de Rome une note imprimée pour vous indiquer un tableau de Paul Veronese représentant la Madeleine qui s'est convertie en présence de Jesus Christ, avec des attestations de Bombelli, qu'on veut vendre mille ongari d'oro, qui est chez *Galeazzo Piccini antiquario in campo di S. Tomà*. Mr votre beau-frère me fera plaisir de le voir, pour que vous poussiez me dire son sentiment par la première lettre que vous me ferez le plaisir de m'éscrire.

... Mes compliments, je vous prie, à Mad.me votre mère et à Madlle votre soeur. Je suis toujours trés-parfaitement, Mademoiselle, votre très-humble et trés obéissant serviteur, etc.

51

GIACINTO RIGAUD.

A Paris, ce 14 Septembre 1721.

J'ay eu le malheur, Mademoiselle, de recevoir fort tard la lettre que Vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, et comme la qualité que j'ay d'estre professeur de l'Académye Royale de Peinture n'y étoit, pas non plus que l'adresse de la rue où je demeuroit, elle a été rendue a Mr Rigaud, Directeur de l'Imprimerie Royale, entre les mains duquel je ne sçais si elle y est restée longtems avant qu'il me l'ait fait remettre.

Je me réjouy avec Vous, Mademoiselle, que Vous soyez arrivée à Venise en parfaite santé, et j'y prens toute la part possible, Vous priant d'être persuadée que je sens, comme je le dois, l'honneur de Votre souvenir, et que si Vous avez regret d'avoir quitté Paris, je n'en ay pas moins de la perte qu'une Ville aussy renommée a fait, en ne possédant plus une personne qui fait l'honneur de son sexe par la vertu éminente que Vous avez acquise dans une art que vous possédez au degré le plus excellent. En mon particulier j'y perdis infiniment, par le sensible plaisir que je me sçerois fait de Vous rendre mes devoirs de tems en tems, en admirant vos belles productions, jointes au caractère aimable de votre esprit et de votre bon cœur. Je vous demande en grâce de me continuer la part que je me flatte que j'y ay aussi bien que dans celle de Votre souvenir, et de croire que si je Vous estoit bon en quelque chose, je m'y emploirois du meilleur de mon cœur, Vous assurant que personne au monde n'a pour Vous une plus parfaite estime, etc.

P.-S. Je vous rends bien de grâces des compliments que Vous me chargez de faire à ma femme. J'ay remis à Mr Jannette, quand il est parti, un second portrait qu'on a gravé aprés moy de Mr le Duc d'Antin, qui est mieux rendu que le premier que Vous avez. Il Vous en remettra encore un autre que je luy ay donné pour Vous, où j'ay écrit à chacun Votre nom. Si tôt que celuy que l'on grave de notre jeune monarque sera au jour, je Vous l'envoyerai par la première occasion, avec d'autres que l'on finit.

52

PIETRO GIOVANNI MARIETTE.

A Paris, ce 12 Février 1722.

Mademoiselle. Je n'ay pas été des derniers à admirer le riche présent que vous venez de faire à notre Académie de peinture, et je ne dois pas être non plus des derniers à vous en fair mes complimens. L'on estoit déjà fort persuadé que vos pastels ont un grand avantage sur toute autre sort de peinture. Celui que vous avez envoyé ne fait que confirmer cette opinion. L'on y a trouvées des grâces, une justesse de dessin, des touches légères et précieuses, une verité et un heureux ton de couleur qu'il n'y a que vous qui puisse donner. Enfin l'ouvrage a paru à tout le monde digne de vous, c'est à dire digne de tout les éloges. Vous verrez dans le *Mercure*, que Mr Crozat m'a prié de vous faire tenir, ce qui pense là dessus tout Paris, et ce que pense en particulier Mr l'abbé de Maroulle et tous vos amys. Comme chacun se peint

dans ce qu'il fait, ils ont reconnu, comme moy, dans votre ouvrage, cette aimable caractère de politesse qui rend si précieux le commerce de votre amitié. J'ay eu plus d'une fois l'occasion d'en connoîstre le prix, et ce n'est jamais qu'avec un plaisir mêlé de chagrin que je me rappelle notre partie de Versailles, et les autres momens que j'ay eu le bonheur de me trouver à votre compagnie. Je compte pour mon plus grand bonheur si je pouvois avoir encore cet avantage. Je brûle d'envie de faire un second voyage en Italie, mais le moyen, lorsque l'on est attaché en un endroit, et que vos parents cherchent encore à vous y attacher plus fortement par d'autres-liens? Mais quoy-qu'il arrive, rien ne pourra me faire oublier un pays ou j'ay laissé mon cœur et mes plus tendres affections. Je ne sçais pas si notre amy Zanetti sçait gouter son bonheur, et s'il se sera acquitté de la commission que je luy ay donné plus d'une fois, de vous assurer de mes respects, vous et toute votre chère famille...

Permettez-moy de saluer Mad. votre mère, M^lle^ votre sœur, M^r^ Pellegrini et Mad. son épouse, et de vous assurer qu'on ne peut être plus véritablement, etc. [1]

53

Pietro Crozat.

A Paris, ce 10 Mars 1722.

Voici, mon illustre Mademoiselle, la lettre du Secrétaire de l'Académie de peinture, qui vous apprendra combien l'Académie est satisfaite du magnifique présent que vous lui avez fait. M^r^ Mariette s'est chargé de vous faire tenir, par la voye de notre ami M^r^ Zanetti, le *Mercure Galanl*, qui est un livre qui s'imprime tous les mois, ou vous trouverez un petit éloge historique qu'on fait de votre rare mérite, ouvrage dans lequel nous avons tous travaillé... Croyez-moi trés parfaitement, etc.

[1] La risposta di Rosalba a questa lettera porta la data del 22 di settembre e fu pubblicata nella *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, ecc., fatta da Mons. Bottari, e continuata da Stefano Ticozzi, Milano, Silvestri, 1822, vol. IV, 171.

54

Ab. Giuseppe De la Porte.

(1721?)

J'ay trop oublié l'italien, mon illustre et respectable demoiselle, pour vous écrire en d'autre langue que la mienne. Mais en quelque jargon que ce soit, je ne puis différer à vous témoigner ma vive reconnoissance. L'ouvrage merveilleux que vous m'avez bien voulu donner, a été universellement applaudi. Vous avez fait plus que vous ne m'aviez promis, et j'ai aperçu au bas du Portrait: *Una certa mano delicatissima - Sua opera.* Je regarde cela comme une preuve de votre amitié, et une pure galanterie, dont je vous remercie trés-fort. Que ne puis-je avoir ici les occasions de vous servir en quelque chose! Vous verriez mon zéle, et vous jugeriez par lui de mes sentiments pour vous.

Permettez-moi de faire mille compliments à madame Carriera, à votre aimable *sorella*, et de leur dire combien je suis faché de ne les plus voir. Je me trouvais si bien de leur société et de la votre, que je la regrette tous les jours. Je vous assure que vous avez en moi un ami bien reconnoissant, et que personne n'est avec un attachement plus respectueux et plus tendre que moi, mon illustre et aimable Demoiselle, votre, ecc.

55

Pietro Giovanni Mariette.

A Paris, ce 26 Novembre 1722.

Mademoiselle. J'ai reçu presque en même temps la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'ecrire par M^r^ Zanetti, et la petite caisse qu vous m'avez adressée, dont Mad. Dorelli s'estoit bien voulu charger. J'allais hier la retirer, et j'ay laissé entre les mains de M^r^ son epoux les deux petits

paquets qui portoient l'adresse de Mr Michelotti. Aujourd'huy, aprés m'estre entièrement satisfait par la vue des deux beaux pastels dont vous nous enrichissez de nouveau, je les ay portés à Mr Rigaud, à qui je n'ay pas eu besoin de faire compliment de votre part. Ce que je portois, s'exprimoit mieux que je ne l'aurois jamais pu faire. Il auroit fallu estre insensible à toutes les grâces, pour n'estre point vivement touché de celles que vous avez répandues dans ces nouveaux ouvrages. Mr Rigaud ayant plus de goût qu'un autre, les a mieux ressenty; mais il ne s'attendoit pas à un si riche présent. Toute autre que vous, Mademoiselle, se trouveroit bientôt ruinée en faisant souvent de semblables; mais pour vous, vous éstes assurée de ce côté là; vous possédez un fond inépuisable. Heureusement il ne sauroit rien sortir de vos mains que de parfait. L'un et l'autre de vos pastels étoient merveilleux. Mr Rigaud a choisy celuy qui représente une beauté blonde. Vous aurez bientôt une lettre de remerciement de sa part. L'autre pastel, je veux dire celuy où la femme a les cheveux attachés avec un ruban rouge, paroissoit été un peu endommagé par le chemin. Nous n'avons eu, cependant, que la crainte, car l'ayant porté chez notre ami Mr Wleughels, et en ayant levé la glace, il s'est trouvé, heureusement, que le pastel estoit parfaitement bien conservé, et que ce que nous paroissoit gâsté, n'estoit que de la poussière attachée à la glace...

56

Lo stesso.

A Paris, ce 28 Janvier 1723.

Mademoiselle. Je n'ay point d'amis qui m'ait parlé avec plus d'ouverture de cœur, sur la nouvelle alliance que je dois contracter. Aussy vous estes la première à qui j'en aye fait confidence dans les pays étrangers, et si vous voulez vous bien divertir de Mr Zanetti, vous pouvez luy en faire à votre tour la confidence, car je ne luy en ay encore rien escrit, et il ne craint rien tant que mon mariage. Sa maudite rente *voyagère* en est la cause; voyez ce que l'intérêt fait faire aux amis. Mais ce qui le fera crever de dépit, c'est que vous pouvez l'assurer que ma maitresse est telle qu'il l'apprehende, c'est à dire assez jolie pour toucher le cœur d'un honnéste homme. Quoyque jeune et trés peu formée, elle est bien faite; mais ce que j'estime le plus, ce qu'elle a reçu une excellente éducation, dont il me paroist a profité, et il me semble qu'elle a sçeu en mêsme temps faire usage des bons exemples que elle a trouvés dans sa famille, l'une des meilleures que nous ayons icy dans notre bourgeoisie. Enfin, de tous costés ce seroit pour vous, ma chère Demoiselle, un beau sujet de pastel. Vous luy adjouteriez des nouvelle grâces, et vous me feriez trouver ma maitresse encore plus aimable qu'elle ne paroist à mes yeux. Jugez de l'obligation que je vous aurois, et de celle que je vous ay déjà, de vous y êstre offerte si agréablement. Mais, je ne puis vous le dissimuler, je ne pourray jamais profiter de votre bonne volonté tant qu'il faudra vous aller chercher à Venise. Nos femmes sont si timides et si peu courageuses, et en cela nos hommes lui ressemblent si bien, qu'ils se croyent perdus dès qu'il ont perdue de vue leur clocher. Vous devriez mieux faire. Venir à Paris, lorsque Mr Michelotti y retournera; ce sera pour le commencement de l'année prochaine, et justement pour le temps des épousailles, qui ne se célèbreront que dans ce temps là. Le terme est long; le moyen de me le rendre plus court seroit de me faire entrevoir quelque lueur d'espérance. Vous trouveriez, en verité, icy une jeune personne entièrement devouée à chercher les occasions de vous faire plaisir. Je luy ay lu l'endroit de vostre lettre qui la regardoit. L'idée d'estre peinte par la plus habile main du monde l'a flattée si agréablement, qu'elle ne peut trouver des termes pour vous remercier du soin que vous vous offrez si obligeamment de prendre pour l'immortaliser à la faveur de votre travail...

57

Rosalba ad Angela Pellegrini.

Modena, 22 Ottobre 1723.

Sorella carissima. Benedette mille volte queste Principesse et il lor padre, che non pensano che a farmi piacere, e per questo ancora ci lascieranno partire prima di quello che han voglia. Tutto quello che faccio va benissimo, ancor meglio dell'altro, e poi: « Ma lei lavora troppo! Non c'è nessuno che faccia più presto di lei! » Non sanno, mo', che non è per esser stufa, come pensano, ma per abbracciar voi, tirarvi d'incomodo, e per smentir quei *siori* che volevano sapere ch'io avevo a star sei mesi. Credetemi, e ridete perchè è follìa, che a costo del mio svantaggio dopo li due mesi avrei voluto poter venire il secondo giorno. Per questa fretta mi son fatta molti pregiudicii, come vi dirò a bocca, se Dio vorrà, presto. *Quantunque per li vinti sbrigata,* come vi scrissi, pregai questo signor Conte dire a S. A. se poteva dar ordine per il nostro ritorno; a che egli rispose che vorrebbe prima ch'io fornissi di punto, e lasciassi qui li tre ritratti che dovevo finire a Venezia. S'è vero quel ch'è stato detto ad Antonio, costiamo al mese quel che sta bene, onde anche per questo non vedo l'ora d'essere al fine, e poi quanto chiacchiereremo fin che si attenderà che si faccia il caffè!... Non ho mancato alla confidenza che per aver obbedito al cognato in Parigi, e perchè non credevo quando fu parlato di Modena. Compatite anche voi questo poco di sfogo; sono due notti che non dormo, non so se per haver troppo lavorato o per esser sfredita. Sono svogliata e mi duole la testa. Guardate se son balorda, ch'ho incominciato a scrivere alla roversa e sopra una carta imbrattata. Giovanna vi risponderà anche per me. Prego il Signore che conservi voi, il cognato, e noi ancora con salute. Amatemi e state allegra. Fatemi umilissima serva a S. E. Correr ed a C. Gabrielli, al quale mi riserbo scrivere quando saremo a Venezia. Son la vostra *Putella.*

16

58

Rosalba a Pietro Crozat.

Dicembre 1723.

M.r Nous voici de retour de Modène, où nous avons passé environ cinq mois fort tranquillement et très-agréablement, quoique l'emploi dont j'étois chargée, c'est à dire de tirer plusieurs fois les portraits des trois jolies Princesses, dût être un peu difficile à un talent aussi borné que le mien. Cependant leur benignité et leur douceur applanissoit tout cela, et ne me laissoit sentir que mon bonheur, qui étoit de les voir tous les jours, et de voir aussi tous les jours après de si beaux originaux en vie, les copies si excellentes après nature de Corrége, Titien, Carracci, et des autres très-habiles peintres, qui sont ramassés dans la fameuse Galerie de Modène, qui fait, comme vous n'ignorez point, le plus beau ornement de cette ville. Bon pour moi, à présent, que je suis dans celle de Venise. Le soin de Mr Zanetti à vous obéir, fait que je n'aie pas entiérement perdu le courage de voir des belles peintures. Aujourd'hui nous avons vu ensemble deux tableaux; sçavoir: celui de Bordone et la Famille de...[1] qu'à mon avis il n'y a rien de mieux conservé ni de plus magnifique. C'est un plaisir, pourtant, qui me fache contre la lâcheté, de qui, sans besoin d'argent, veut s'en défaire, et privent la Patrie de ce qu'autre fois l'a rendue si fameuse; et je serois à la verité au desespoir pour cela, si je ne sçavois qu'ils passent dans une ville qui, pour être si eclairée, mérite que tout ce qu'il y a de plus beau soit à elle. J'ai même appris par le susdit Mr Zanetti le soin de Mlle d'Argenon pour me faire bientôt avoir les rubans dont je l'avais priée. Vous aurez la bonté de la remercier infiniment, et de l'assurer que ce seroit me faire un trés-grand plaisir d'en user de même à mon égard, si j'étois capable à mon tour de la servir.

[1] Qui c'è un segno incomprensibile.

59

Giuseppe Schmith.

Di casa hor hora.

Giacchè Ella intende di voler finire anche l'altro *Inverno,* quando ciò si potesse terminare per lunedì, desidererei molto volentieri vederlo a confronto dell'altro, per poter allora con più fondamento risolvere quali de' due inviare all'amico. Quando, però, tale fattura le fosse per riuscire incomoda, differisca pure, et in ogni modo sarà suo il mio piacere. Resto con vivissima stima, ecc.

60

Rosalba al Mariette.

Venezia, 27 Novembre 1726.

Alli 22 del presente mi fece tenere Mr Zanetti la gentilissima sua delli 19 Settembre, che mi fu al sommo cara come ogni cosa che mi venghi dalla parte del nostro riveritissimo M. Mariette. Io a questo compitissimo Signore, al quale professo stima distinta, come alla sua genitrice, e sposa, benchè non abbia l'onore di conoscerla, scrissi, se non fallo, alli 6 di Settembre, accusando la ricevuta de' bellissimi merli (*merletti*) neri, e ventoline (*ventaglietti*), accertandolo di aver nello stesso punto che ricevei la cassetta, consegnato in mano propria al Sig. Zanetti ciò che gli apparteneva. Allo stesso diedi la risposta, sicchè mi pare che a quest'ora lei possa averla ricevuta. Così io, con sommo piacere, ho ricevuto il regalo che ha voluto farmi, che mi è doppiamente caro, e come il ritratto di Mr di Maroulle ch'io venero, e com'opera di M. Coypel, che molto stimo. La ringrazio senza fine, e le son bene obbligata; più obbligata ancora se onorandomi di sue righe, ella mi assegnasse con due segni la positura della pastella ch'ella dice che tiene Mr le Comte de Morville. S'ella è cosa buona, come dice, non sarà mia, e mia solo la fortuna che mi venghi attribuita da questa viva Nazion Francese, che mi ama più ch' io non merito, ma non mai tanto quanto ella è amata da me. Il Sig. Michelotti non lo vedo che all'occasione di aver bisogno di lui, sì che, come è molto, che Dio sia lodato, ogni una di noi gode perfetta salute, così posso dire che è molto che non l'ho veduto che alla sfuggita... A tutte le gentili espressioni della sua lettera bisognerebbe esser Francese per ben rispondere. Da semplice veneziana me la passerò con tanto più d'obbligo che di silenzio, per essere a tutte prove, ecc.

61

Pietro Crozat.

A Montmorency, ce 15 May 1727.

Je suis, Mademoiselle, venu passer la belle saison du printemps à ma maison de campagne, que je n'ay jamais trouvée plus belle. Nos dames me chargent de vous faire bien de complimens. Mr le comte de Morville[1] me dit la semaine dernière qu'il vous avoit escrit pour vous prier de luy faire un pendant pour la demie figure de femme que Mr Rolland d'Aubreuil luy a donné, qui lui fait un si grand plaisir, faisant l'admiration de tous les ministres estrangers et de tous les bons connaisseurs qui vont chez luy..., et en attendant qu'il ait reçu le pendant qu'il vous a demandé, je luy ai donné une des testes de femme que vous avez eu la bonté de m'envoyer, pour la mettre à la place de celle de Mr Coypel. Mr le comte de Morville est si enthousiasmé de votre rare mérite, qu'il m'a assuré vous avoir escrit que si vous vouliez revenir à Paris, il se chargeroit de vous faire faire tous les ans pour deux cent pistoles de vos ouvrages. Vous trouverez bien d'autres secours, mais nous ne sommes pas assez heureux de pouvoir nous flatter de cet avantage. Pour moy ce seroit une grande consolation avant ma mort d'avoir le plaisir de jouir de votre conversation... Je suis, Mademoiselle, plus que je ne saurois vous le dire, etc.

[1] Carlo Giambattista Fleurian, conte di Morville, magistrato e diplomatico. Nel 1727 era ancora ministro degli affari esteri. Morì nel 1732.

62

Lo stesso.

A Paris, ce 12 Mars 1728.

La belle demi figure que M. le comte de Morville vient, mon illustre Demoiselle, de recevoir, fait l'admiration de tous nos meilleurs peintres et de nos amateurs des beaux arts, qui les forcent, malgré eux mêmes, à vous donner des louanges, les uns vous comparant à Corrége, d'autres en vous mettant au dessus. Mr Coypel, qui fait toujours des progrés par les estudes qu'il ne cesse de faire, demande au Comte la permission de copier votre demi figure, et de refaire les siennes après qu'il aura fait de nouveaux estudes sur la vôtre. Rien au monde ne luy fait plus d'honneur. Il fait actuellement un grand ouvrage qui doit tenir toute la largueur de la nef de l'église des pères de l'Oratoire, au dessus de la porte de l'entrée de cette eglise, qu'il fait gratuitement pour mettre au jour ses éstudes et fair voir les progrès qu'il fait réellement tous les jours. Ce jeune homme, qui est plein d'esprit, se donne des soins et des peines infinies en faveur de la peinture.

Je viens d'interrompre ma lettre pour recevoir Mr le Comte de Caylus. Vous verrez par sa lettre et par celle de M. Coypel, qu'il n'est pas moins votre admirateur. Quand il fait tant des louanges on doit lui croire. Mr Coypel vous fait des aveux sincères de tout ce qu'il pense de vos grands talens, trouvant que vous vous êtes surpassée dans cette dernière demi figure, jusqu'à l'engager à refaire ses études afin de tâcher à vous approcher. Tous nos peintres ne sont pas moins charmés, et n'ont pas tort de vous comparer au divin Corrége, trouvant comme eux, qu'il n'auroit pas mieux fait.

Mr le comte di Morville, qui a de la peine de revenir d'une grande maladie qu'il vient d'avoir, a du vous éscrire et vous faire part de tout ce que je vous éscrie. Luy et tous vos amis voudroient fort avoir le plaisir de vous revoir, et il n'y a pas un qui ne fasse des vœux trés-ardens afin que vous vous rendiez à nos souhaits. Je me stimerois bien heureux si je pouvois réussir à ce grand ouvrage. Vous connaissez Paris; on vous y aime; vos ouvrages y sont recherchés; Mr le comte de Morville ne cesse de me dire que luy seul en prendroit tous les ans pour mil éscus; vous connaissez le grand empressement de nos Dames pour avoir leur portrait fait de votre main; les Anglois seroient à votre part; l'appartement que vous avez habité est toujours en même état et prêt à vous y recevoir, en attendant que le Roy vous fit donner un logement au Louvre. Je crois vous persuader, connaissant votre bon cœur pour nous, me flattant que vous entreriez volontiers dans tous nos desseins si madame votre mère n'estoit pas un obstacle. Si vous estiez mariée ne faudroit-il pas vous séparer, supposé que vous l'estes et que ce mari vous mène en France? Il faudroit bien que Mad. votre mère prît son parti, ou de vous suivre, ou de rester à Venise auprés de Mad. Pellegrini. Je connois les complaisances et l'amitié que vous avez pour toute votre famille, et surtout pour Mad. votre mère; mais elle est trop raisonnable pour n'en pas avoir aussi à son tour. Vous me rendriez bien glorieux si je pouvois vous déterminer... Adieu, Mademoiselle, laissez vous fléchir, et soyez persuadée qu'on réussit toujours dans les choses qu'on veut. Je suis, etc.

63

Suor Maria Beatrice Da Via.

†
Viva Giesù.

Dal nostro Monastero di Modona
li 13 Maggio 1728.

Carissima Signora Rosalba. Il giubilo che provai nel sentirmi comandare dalla nostra sempre adorabile Serma Principessa Benedetta, ch'io dovessi con tutta attenzione ringraziare la mia carissima Signora Rosalba, e nello stesso tempo commendare l'attenzione che ha avuta nel conse-

gnare il famoso ritratto della nostra grande Eroina, alla Signora Cont. Zellini, gentildonna di sì gran merito, per poscia farlo passare alle mani del sig. Conte suo fratello in Manhain, a fine di presentarlo al Ser^mo^ Elettor Palatino, in vantaggio della Nostra Ser^ma^, ha così fortemente agradito la premura di V. S. nel consegnarlo, e molto più ancora l'essere intesa che l'abbi accompagnato con li attestati di sua particolare e zelante parzialità, che ha sempre mostrata per S. A. S., e assicuro V. S. che viene ben contraccambiata dal generoso cuore di S. A. S. desiderosa sempre d'incontrare le sue soddisfazioni.

Resta S. A. S. col desiderio di sapere con distinta particolarità dalla signora Rosalba qual sia stato il ritratto che consegnò alla dama, se quello in profilo oppure il grande in faccia. La prego con tutta celerità porgermene l'avviso, acciò che con tutta sollecitudine io possa rendere intesa l'A. S. S. col medemo foglio di V. S. Desidera di più, l'A. S. (benchè sa essere superfluo tal avviso) tutta la segretezza imaginabile, essendo l'anima di simili negoziati, e si fida dell'amor suo e della sua prudenza...

Le dò un caro abbraccio, e la lascio nel Sagro Cuore di Giesù, protestandomi di Lei, mia cara, Dev^ma^, ecc.

64

Rosalba alla monaca Da Via (?).

Venezia, li 16 Ottobre 1728.

Invitata da una nostra amica a Gorizia nell'occasione dell'andata colà dell'Imperatore, vi andai con la sorella, e vidi con gran piacere S. M. e li Principi del sangue... Ebbi l'onore di fare ben in fretta tre ritratti di quei signoroni, Principe di Sfancerber (?), di Didetrestein (?), e conte di Par (?), e per la medesima ristrettezza di tempo non ho avuto la buona sorte di fare quello di S. M.

Al nostro ritorno con pari contento intesi le nuove delle adorabili Principesse, e sarebbe ivi stato inesplicabile il gaudio se avessi trovato ciò che tanto desidero e loro tanto gli bramano tutti quelli che hanno avuto il vantaggio di essere a codesta Corte. S'io avessi quello di passare per qualche mese a quella di Vienna (come c'è qualche apparenza), solo però alla buona stagione, allora sì che l'illustrissima D. Francesca avrà di che esercitare la sua bontà col procurare con qualche raccomandazione gli effetti di quella clemenza che la S. V. degna avere per chi non ha altro merito che quello di esserle serva la più ossequente. Tale la supplico conservarmi presso la stessa, e pormi a' piedi di coteste Ser^me^ Altezze, ecc.

65

Teodoro Hartzoeker.

Utrecht, ce 30 Décembre 1729.

Mesdemoiselles. J'ai reçu au commencement de cette sémaine le chef d'œuvre que j'attendois avec tant d'impatience; production aussi rare que digne de cette main, la plus habile qui fut jamais. Avant que cette belle Blonde parût, sa Sœur avoit été l'objet de ma plus grande admiration; mais je n'eus pas plus tôt jeté les yeux sur la Cadette, que ma constance chancela. J'ai voulu, d'abord, partager mon admiration également autre les deux Sœurs; mais la Raison, que je consultois sur cela, se declara pour la Blonde, en disant que l'épitète d'incomparable, que sa Sœur avoit si justement porté, lui appartenoit maintenant. Je ne saurois assez vous exprimer, Mesdemoiselles, quelle est ma joye de me voir par vos liberalités en possession de ces deux beautés, plus rares, sans doute, que toutes celles dont les historiens et les poètes nous ont raconté tant de merveilles... Nous nous donnons l'honneur, ma mère et moi, de vous remercier, Mesdemoiselles, de tous les souhaits de felicité et de prospérités que vous voulez bien nous faire dans cette année

prochaine... Souffrez, Mademoiselle, que nous ayons l'honneur de vous souhaiter, du meilleur de notre cœur, de même qu'à Mad. votre mère et à Mr e Mad. Pellegrini, ce même comble de félicités et de prospérités que vous nous souhaitez: qu'il puisse avoir effet sur vous pendant une longue suite d'années. Permettez nous aussi de vous assurer de nos très-humbles services, et pardonnez-moi la liberté que j'ai prise de vous envoyer un peu de thé et quelques dentelles. Vous recevrez, en même temps, un provvision de quelques mains de papier bleu. Le ciel fasse que vous ayez plus d'une fois encore besoin d'une semblable provvision, et plus grande même. J'ai l'honneur d'être, etc.

66

Lo stesso.

Utrecht, ce 28 Mars 1730.

Mademoiselle. Mr Boschetti me manda, il y a quelque temps, que l'Impératrice souhaitoit de voir Mademoiselle Rosalba à Vienne, et avec la lettre que vous me fites l'honneur de m'écrire le 10 de ce mois, j'apprens que vous vous préparez pour ce voyage. Il y a bien du chemin de Venise à Vienne, et fort incommode à ce qu'on dit; mais quand il s'agit d'aller rendre visite à une Impératrice, ni la longueur du chemin, ni les incommodités du voyage ne sauroient décourager des cœurs nobles et généreux. Allez donc, Mesdemoiselles, recevoir les honneurs dus à vos mérites, et voyagez toujours agréablement et heureusement.... Madame votre mère aime ses chères filles pour ne pas les accompagner, et Madame Pellegrini s'ennuyeroit peut-être à Venise pendant votre absence, outre que les idées d'aller trouver un aimable époux après une espèce de petit veuvage de quelques mois, sont trop douces pour ne pas faire volontiers le voyage de Vienne en si bonne compagnie.

J'ai l'honneur d'être, etc.

67

Giovanna e Rosalba Carriera alla madre.

Vienna, li 26 Maggio 1730.

Carissima Signora Madre. Già ch'ella tanto brama che ci divertiamo, incomincierò la mia lettera dalla descrizione dei divertimenti avuti nella presente settimana. Il primo fu il portarsi ad un loco non molto lontano dalla città, denominato appunto il bene di questa. Là giunte con la nostra carrozza, e smontate, entrammo in un amenissimo bosco, che si divide in molte strade ripiene di gente, là portatesi per divertirsi. Nobili e plebei, giovani, vecchi, ed una quantità di ragazzi e ragazze, tutti propriamente vestiti; e tutti pure si divertivano a loro modo e a fantasia. Chi mangiava, chi ballava, chi passeggiava e chi stava a sedere, di modo che si poteva definire un civil baccanale. Veduto convenientemente questo, passammo all' altro bosco a canto al medemo, ove non solo è permesso entrare con le carrozze, ma anzi senza carrozza è vietato l'entrarvi. Qui vi sono pure di belle strade, e tre di queste son da poco piantate alla foggia di Parigi, con de' *marroniers* che sono ancora molto novelli, e si dice che quella di mezzo sarà di riserva per la Maestà dell' Imperatore, l'altre due per chi vorrà passeggiarle. Scorso tutto questo bosco, che non è picciolo, si trova un palazzetto che si chiama la casa verde, nella quale chi volesse fare un picciolo rinfresco lo farebbero costar salato. Noi che non abbisognavamo di questo, per aver ben pranzato, tirammo avanti, ed andammo a vedere un ramo del Danubio, indi a casa, con molto piacere, per esser la giornata bellissima. Giovedì, poi, avevamo accordato con il Riveritmo sig. B... di portarci a Lassimburg, ove è al presente la Corte, per vedere la caccia degli Algironi; ma non avendo potuto trovar carrozza propria, perchè quando è betempo se le mangiano dalle mani, risolvemmo con altra vettura di andare a Mel

lin, ove ha stanza, per trattenersi in campagna, il Sig. Ambasciator Veneto. Il fine principale era per ischivar S. E. l'Ambasciatrice. Ci andò tuttavia salata, di modo che non s'ebbe che quello di umiliarsi all' Ecc^{mo} Sig. Andrea, di lei degnissimo figlio. Io tuttavia non ci perdei nulla, essendo, come lei sa, tutto il mio spasso il carrozzare, ed in questa andata e nel ritorno vi s'impiega quasi tre ore di strada bellissima, nel mezzo d'una verde campagna, circondata da picciole colline, a' piè e sopra le quali si scorgono diversi villaggi, che son più belli al di fuori che al di dentro. Due volte pure fummo a passeggiare, l'una sopra le mura, l'altra un poco fuori di città, al giardino del defonto Principe d'Anover, ch'altra volta le scrissi esservi stata il giorno di S. Giovanni di Pomaceno. Ecco li nostri divertimenti. Del resto si mangia di buon appetito, e vanno via questi panetti come fossero *fritole.* Non vi son nè *paturnie* nè mali di gola, e poca tosse; si dorme assai bene al dispetto delle Podene, carri, carrozze, che dopo le tre e mezza dopo la mezzanotte continuamente passano, e che fanno tutto il mio divertimento quando stiamo a casa; e l'assicuro che per veder carrozze sono ancora di diciassette anni; tanto più che per vederle non ho neppure ad aprire le finestre. Così fosse costì, ch' il Gran Canale mi darebbe, forse, un egual piacere; dico forse, perchè invero non è poco quello di veder a tutte l'ore, ma particolarmente la mattina per tempo, ed il dopo pranzo due o tre ore avanti sera, un gran numero di belle giovani, vestite all' ultimo biondo, chi in carrozza e chi a piedi, portarsi qua e là, chi a far visite, e chi alla campagna, come se ogni giorno fosse festa. E tuttavia non lasciano di lavorare, ma sanno usar bene del tempo, del quale ne impiegano una buona parte tutti i giorni nell' udir messe ed altre devozioni.

A questo proposito, oh, come bramerei che Nane fosse quì per veder quella di questi ragazzi! Di minor età della sua sono ammessi alla Comunione, e la loro compostezza ed attenzione nel ricevere il Divin Sacramento, nel rispondere ed udir la Santa Messa, non la cede a quella di un Novizio cappuccino, quantunque le messe, dette con gravità e devozione, sono due volte più lunghe delle dette costì. Averà V. S. la bontà di dir allo stesso che mi sono al sommo cari i suoi caratteri, e molto più la buona disposizione ch' ha di studiare e riguadagnare il tempo perduto. Gli raccomando sopra ogni altra cosa il Catechismo e la Dottrina, e di non si abusar della bontà del Rev^{mo} Sig. Canonico. Queste due parole serviran per risposta alla sua lettera per non accrescere troppo il plico. Quanto, poi, mi piaccia il suo diario, lei non potrebbe credere; così pure il piacere di vedere quanta bontà hanno per lei e per noi li nostri buoni Padroni, amici ed amiche. Ella averà quella di riverirli ed infinitamente ringraziargli tutti e tutte, perchè so che lo farà con più energia che se con la penna ad uno ad uno io esprimessi i sensi del mio cuore obbligato. Distingua sopra ogni altro l' Ill^{ma} Sig. Santola, alla quale fo umilissima riverenza. Sua Ecc. Recanati conferma quanto lei dice circa il giorno della *Sensa* (Ascensione), e ne godiamo infinitamente. M' imagino che la virtù della signora Faustina e l'opera di Parma solita, averà contribuito a render questo giorno più adorno e dilettevole del solito.[1] Qui pure vi è fiera, ma non può far lo spicco della nostra di Venezia, perchè non vi è un' altra Piazza di S. Marco per distendersi, nè sanno qui come da noi, *étaler la marchandise.* La scorremmo tutta un de' passati giorni, e ci saremmo ancora fermate di più, se un temporale, che poi svanì, non ci avesse obbligate ad essere sollecite a ritornare a casa.

Con sommo contento abbiamo inteso che S. Ecc. Labia sia stata ben servita delle scarpe, ch' in ordine a' suoi pregiatissimi comandi, se le spedì. Niente meno sarà obbedita nel novo honore che c' im-

[1] Si allude all'opera *Dalisa,* di Adolfo Hasse, rappresentata a Venezia al teatro S. Angelo, nella fiera dell'Ascensione di quell'anno, e di cui era protagonista appunto Faustina Bordoni.

partisce di poterla servire in farne far altre, che le superi in ricchezza e perfezione. Questa benignissima e compitissima dama, che è da noi tutte col più distinto ossequio umilmente riverita, può assicurarsi che da noi non mancherà se non si farà la spedizione di quanto ci comanda con quella sollecitudine che la nostra pontualità dimanderebbe, perchè gli artegiani qui si curano così poco d'aver avventori, che sembra vivano d'entrata...

Non dubito che non faccia la nostra Mamma buona ciera, già ch'è mantenuta a pan di Spagna, ova fresche e *persegate.* [1] Mille grazie a chi la favorì ed altrettante a chi gliele portò senza mangiarle, essendo se mal non mi ricordo, alquanto amante della dolcitudine. Cosa dice, poi, di scriver male! Ella scrive benissimo, e per levarle ogni soggezione, scrissi malissimamente questa. Ci pensi Nane a leggerla, e ad aggiungervi tutte le parole punti e virgole che vi mancano, perch' io non voglio far questa fatica.

Piglio la penna di mano a Giovanna perchè non occupi queslo poco spazio... La prego, cara Signora Madre, mentre il caldo viene in furia, di non andar mai in collera, e governarsi, se brama ch' io viva in pace quesli quattro mesi. La bacio anco con le sorelle e Cognalo, ora occupali con una visita.

Affezionalissima, ed obbl.ma figlia

Rosalba.

68

Giovanna Carriera

alla madre.

Vienna, 24 Giugno 1730.

Carissima Signora Madre. Per questa volta non ho molto da scrivere circa li divertimenti di questa settimana, che per lo più si passò in casa; ma la ragguaglierò di quanto vidi dalla finestra. Oggi, giorno di S. Giovanni Battista, li ragazzi qui hanno il costume di portar quattro di loro un ragazzetto sopra un *soler* [1] formato di rami d'arbori, vestito da S. Giovanni, con il suo agnelletto a' piedi. Questo intuona una certa orazione, al quale di tempo in tempo gli altri fanciulli rispondono. La gente, avvisata al rumore, dà poi loro qualche quattrino, o qualche pezzo di legno per bruciare la sera fori di città, e coi quattrini bevono di cert'acqua rinfrescativa fatta con mele ed altri *polachiosi* [2] ingredienti. Così pure questa mattina nella chiesa del Gesù in vicinanza a noi, ch'è veramente collegiale, alla messa grande, prima d'incominciarla entrarono in chiesa tutti li scolari più nobili e giovanetti con candele accese in lunga processione, fra trombe e timpani, ed accompagnavano, per quello che mi disse la nostra sorella Anzoletta, che come più alta di noi lo vide, un picciolo ragazzino vestito da S. Giovanni, al quale era preparato un inginocchiatoio distinto per assistere alla S. Messa, cantata pure da altri alunni di maggior età. Certo non posso dir a bastanza come questi sono bene disciplinati, e qual sia la loro compostezza nelle chiese. Un'altra galanteria ho pur veduto questa mattina, ed è che quando vogliono vender qualche cantina di vino, tre uomini ben vestiti, con la chioma spolverizzata, e tenendo ognuno di loro un ramo verde in mano, vanno fermandosi di tratto in tratto invitando la gente a bere, con palesar loro la bontà, il prezzo ed il loco ove si vende. Così, quando non vado in carrozza, mi diverto alla finestra, perch'oltre le continue carrozze che passano, si vede, e particolarmente la festa, una quantità di tedeschette più parigine delle parigine medesime, che vanno o alla chiesa o in visita, o al passeggio. Insomma quando o il vento non li porta per aria, o la pioggia non li annega, non c'è modo che stieno a casa. Camminano così speditamente sopra i sassi ed in mezzo al fango, che noi fa-

[1] In dialetto veneziano per codognate.

[1] Tavolato.

[2] Abborracciati.

remmo nella nostra magnifica Piazza, ora ch'è così ben *salizata,* [1] nè mi maraviglio perchè incominciano a far sgambettare li fanciulli di tre mesi, ed anco prima delli cinque talora ci tolgono il latte; onde qui pure si muore, ma non mai di malinconia... A proposito, le voglio dir qualche cosa della maniera di portar li defunti alla sepoltura. Posti questi in una cassa fatta al di sopra come quelle di acqua di Nocera, la coprono con uno strato nero, o di panno o di velluto, sopra la cima della quale vi sta piantato un Crocefisso, la B. Vergine od altri Santi, secondo la loro devozione, con altri ornamenti di fiori. Sei uomini vestiti a nero la portano sopra una ciniera, quattro o sei altri l'accompagnano con torcie accese, poi tutti li parenti più stretti che van dietro, e gl' huomini, oltre l'abito nero, hanno sotto il naso una certa barba di panno, tre, quattro volte più grande di quella di quel *voltin* [2] di Parigi, e fanno un poco da ridere. Precedono la cassa venti uomini e altrettante donne dei luoghi pii; pochi piedi dietro, e dopo li parenti, un gran numero d' invitati. Fan poco sussurro perchè non cantano, e poco chiaro perchè son senza candele in mano. Li mettono poi nel Camposanto. Li gran personaggi fanno il loro funerale nella chiesa, ma i loro corpi sono frattanto portati alle loro terre. Dimani, se il tempo sarà favorevole, si andrà a veder la sagra di S^ta^ Brigida, che dicono esser un vero baccanale. Se lo vedrò, non mancherò di darlene la relazione. Scrivo, ma non so quello che scrivo, perchè nella stanza vicina vi son delle visite, e lo fo in fretta, per dar cambio alle mie sorelle.

69

La stessa alla madre.

Vienna (1730).

Carissima ed amatissima sig. Madre. Dopo aver impachettate le mie padroncine e spedite alla Corte, perchè non mi rincresca il restar sola, mi diverto scrivendo alla signora Madre per ragguagliarla con comodo del divertimento avuto domenica. Dopo esser state alla chiesa un poco per tempo, ritornate a casa, preso il caffè, ci vestimmo più propriamente che ci fu possibile, e montate in carrozza, arrivammo al convento, o monastero, per meglio dire, delle Salesiane, poco prima della venuta dell' Imperatrice Amalia, con la cognata Arciduchessa Maddalena, alla quale dava un lauto pranzo. Entrammo dopo il seguito di queste, che consisteva in quattordici o diciotto dame, tutte in abito di Corte, chi nero chi di colore, con bellissimi merli e lucidissimi brillanti, chi di fresca gioventù, chi d'età avanzata, che non lasciano tuttavia di far piacere in vederle, tanto sono attillate ed ornate. Osservai una particolarità: che fra tante non ve n'era pur una ch'havesse la scuffia di merlo di Fiandra, ma chi lo avea di velo con ricamo e fiocchetti di varie foggie, chi perfino di merlo d'argento; onde, a mio credere, questa moda averà causato la difficoltà a noi di poter servire a chi D. Giovanni sà, perchè la scuffia sarebbe stata inutile per loro, benchè la stessa sorte corre sinora anco per la pittura, non vi essendo alcuno che profferisca la minima cosa di quella bella copia di Paulo, quantunque non lasciano di ammirarla. A questo proposito la prego, dopo aver riverito il signor Boschetto, e per mezzo suo ogni altro della riverit.^ma^ sua casa, dire allo stesso che nè anche per questa volta mi darò l'onore di scrivere al compitissimo signor Teodoro, prima perchè spero che *en attendant* egli avrà con la sua gentilezza supplito alle mie parti, e poi perchè avendo la mia sorella incominciato il ritratto della Maestà dell' Imperatrice regnante, voglio nello stesso tempo ragguagliarlo della riuscita del medemo, sapendo quanta parte egli prenda a tuttociò ch'appartiene al nostro vantaggio. Dopo questa non tanto breve digressione, torniamo ora al monastero Salesiense. Una dama dell' Imperatrice, detta Sorga, avea il pensiero di condurci e trattenerci. Questa

[1] Selciata.
[2] Mascheretta, piccola larva.

a bella posta si fermò in un corridore, per il quale le Loro Maestà passar dovevano per portarsi al Coro ad udir la predica e la gran Messa in musica. Ci diedero cortesemente a baciar la mano, aggiungendo a questo favore qualche dimanda circa li ritratti che la nostra sorella sta facendo. Ella ricevette ancora qualche graziosità dal più delle dame, che veduta l'aveano alla Corte. Dopo di ciò la suddetta dama ci condusse a veder il monastero, ch'è bellissimo e comodissimo. Il bellissimo e magnifico palazzo, che non per anco si è veduto, del Principe Eugenio, ed il suo grande e vago giardino, gli fan prospetto, ed anco il proprio, che non è picciolo, onde non le posso abbastanza dire quanto sia allegro. Oltre di questi vi è un giardino interno, al quale le celle girano attorno con bell'architettura. I corridori son alti e belli. Oltre le loro stanze, hanno in comune un sufficiente refettorio, ove pranzar doveano le Loro Maestà, et a tal effetto le Religiose avean già pranzato. Stanza grande per divertirsi, altra simile per far capitolo, due per le pensionarie, bella cucina, ed ora stan fabbricando l'infermeria. Della camera ed altri lochi di servizio non parlo, chè non li abbiam veduti, ma saran forse tanti quanto grande è il convento; perchè questo è maraviglioso quì, ch'una Vienna è dissotto, e l'altra sopra terra. La Maestà dell'Imperatrice ha due appartamenti: l'uno nel primo piano, ch'è ammobigliato di nero con tutti li ritratti della casa di Baviera e Sassonia, tutti li Principini e Principessine vive e già morti, che devono molto piacere in vederli; l'altro era di sopra, e come di ritiro, mobigliato d'una stoffa berrettina, e stampe di pietà. A canto a questo vi è una Cappella ove si custodisce un buon pezzo della S. Croce, ed altre reliquie legate con pietre preziose. Le stanze di Mad. di Clem. sua prima dama erano mobigliate di damasco cremisi, di ritratti e di qualche altro quadro. Fuori, poi, del Monastero vi è un altro appartamento di cinque o sei stanze, con la sala per le guardie e Cappella, il quale va a terminar con un coro in chiesa. Una bellissima scala conduce a questo, mobigliato di damasco nero, con molti ritratti, ed il suo baldacchino. Le Fondatrici sono de' Paesi Bassi, parlano francese fra queste, e le ricevute sono ventidue, venti pensionarie, e sei converse, e due che sortono per spendere. Queste ragazzette hanno una stanza ove tengono le loro bagatelle per giocare. Terminata la Messa, si ribaciò la mano alla Maestà dell'Imperatrice e cognata, che ci dimandò come avevamo trovata la sua fabbrica; indi passò al Refettorio, e noi a casa, ben stanche, particolarmente quella *Putella* che vuol parer grande a forza di tacchi. Se bramasse, poi, sapere come ce la passiamo di salute, per la Dio grazia assai bene. Circa la stagione, il caldo ancora non ci ha fatto sudare, perchè o la pioggia o il vento non lascia agire il sole, che stende i suoi raggi sopra questa città forse più cocenti che costì. Io li temo, però, così poco, che tengo ancora il busto con la fanella, e così la carpeta... [1]

70

Rosalba alla madre.

Vienna (Agosto 1730).

Carissima signora Madre dilettissima. Il primo grandissimo piacere di questa mattina fu la sua, carissima a tutte noi — ed il sentirla in perfetta salute fu la nostra felicità; il secondo fu quello di dare un'occhiata al ritratto di S. Maestà, ch'è quasi finito, e lo sperare dagli ultimi ritocchi una, se non perfetta, almeno possibile assomiglianza. Ciò dico subito a lei perchè si rallegri nello intendermi vicina al termine del grand'impegno, e perchè impari da me a non mettersi in pena dell'avvenire, mentre quella ch'io ho presa fu vana. Temeva di avere ad abbruciar dal caldo nel tempo del maggior impegno, ed è pur anco freddo, e così fu d'ogni altra cosa. Ciò, se posso, voglio che mi sia lezione per tutto il rimanente del mio vivere, e lo insinuerò anco alla Mamma perch'ella pure lo passi in

[1] Gonnella.

quiete. Per ciò le dico che non pensi alla spedizione, perchè, come il tempo vola, così non vorrei che arrivasse la veste ed altro il giorno della nostra partenza, che certo non sarà differita, perchè questa bella casa è già affittata, e deve esser vuota alli ultimi di Settembre. Intanto piaccia al Signore mantenerci tutti sani come siamo... Quello che più mi obbliga sono le sue lunghe lettere, e il procurare di non andar in collera. Se *le putte* non le ne daranno occasione, saran compensate, benchè ciò non sia ch' il loro dovere. Ora fa scuro e pioggia. Quasi non vedo a scrivere. Così fosse domani, perderemo un gran spasso, e lunedì un altro. Quanto avremo da chiacchierare! Ma infilzi le mie cedolette acciò possa ricordarmi. Si diverta e non lavori. La bacio mille volte, e sono *la so Putella*.

71

Giovanna Carriera

alla madre.

Vienna, li 19 Agosto 1730.

Carissima Signora Madre. Questa volta sarò breve, a differenza dell'altra, e perchè non ho molto da scrivere in genere di divertimenti, perch'ora, che il tempo va abbreviandosi, non bisogna perderne molto, e perchè mi son ridotta a farlo quasi all'ultima ora, la quale ci vien dimezzata da una visita direi quasi indiscreta, che certe persone voglion farci in giorno di posta. È ben vero che la mia intentione non era tale, anzi che io mi credea con più di tranquillità pagar ieri questo tributo alla signora Madre, nel tempo che le mie sorelle erano alle Salesiane; ma questo piacere mi fu levato da un altro, e fu l'andar a vedere una certa macchina fatta da un inglese, famoso cisilatore, detto M^r^ Laec nel giardino del Principe di Sfarcemberg, che fa lo stesso effetto di quella di Marly, cioè a dire di condur l'acqua in tre grandi riservatorij per far poi giocar le fontane di detto giardino. Ma certo è curiosa da vedersi, perchè una gran caldara che bolle dà il primo moto, il quale va crescendo in guisa che leva travi e catene grossissime di ferro con strepito tale che sembra esser nello Inferno, contribuendo non poco a far ciò credere il soverchio calore che sorte dal buco della fornace che fa bollire la suddetta caldara, ch'è tutta coperta perchè la forza del foco resti tutta unita. Non posso dirle d'avantaggio, perchè non havendo io alcun principio di matematica, potei bensì ammirarla, ma non intenderla. Vi furono pure invitati il sig. Pallavicini ed il sig. Bertoli con la famiglia Pisani, e tutti assieme, poi, si passeggiò per lo spazio di due ore; poi ne passarono altre due a goder della virtù impareggiabile della loro figlia; così si terminò la giornata di Venerdì. Degl'altri giorni, poi, se io avessi a far il diario, non me ne ricorderei un'acca; segno, però, che non vi fu cosa rimarcabile... Mi spiacque intendere ch'in Venezia, ove capitano tanti foresti, si lasci oziosa la virtù della signora Marianna. Non sarebbe così se cantasse. Questo è il secolo della musica e non della pittura. Certo che mi meraviglio ch' in tutta Vienna non vi sij chi esibisca un qualche prezzo per quella bella copia di Paulo, sicchè converrà riportarla costì. Prego il Cielo ch' il fratello prenda cura di queste degne figlie, che da noi tutte son molto riverite... Non mancherò di riverir il sig. Felipini. Faccia V. S. lo stesso con il Rev^mo^ sig. Piovan, sig. Laura, Di Carlo. Saluti pure il nostro zio Domenico, mesier Piero, Checco e tutto il vicinato. Si raccomandi a tutti che preghino per noi, sia perchè il nostro viaggio sia felice, sia perchè la mia sorella possi felicemente sbrigarsi di tuttociò che deve fare. Ella, dal canto suo, non manca d'essere sollecita, ma quando si deve dipendere dal comodo di persone di sì alta sfera, non poco occupate, le cose non possono andar sempre sì speditamente che si vorrebbe. Speriamo, però, bene, perch'è cosa certa ch'al tempo prefisso dobbiamo render questa comodissima casa a chi ce l'ha data, e così spero prima della metà di ottobre, per prenderla lunga, di abbracciarla.

72

CANONICO DON FELICE RAMELLI.

Roma, 20 Dicembre 1730.

Madamoyselle. Sono già alcuni anni che rari sono i momenti ne' quali mi sia permesso lo scrivere, per causa d'impeto di sangue che mi fa sbalzare la mano, crescendo via più questa mia digratia a segno di non poter ben spesso neppure formare il mio nome, con che ho dovuto sospendere il commercio con i miei stessi di casa, e di mia maggior pena con i migliori amici, anche rimasti pochissimi; e molto prima d'adesso, senza questo mio impedimento, mi sarei lasciato prevenire da i pregiatissimi caratteri e gentilissime espressioni della stimatissima mia signora Rosalba Carriera, di cui ho sempre venerato il merito, unitamente a quello di sua amabilissima casa. Ho con ciò di continuo corsa la traccia d'incontrare per mezzo d'amici qui capitati la bramata congiuntura d'avere sue buone nuove, che sempre, gratie al Cielo, ho ricevute gratissime, siccome ultimamente dal signor Sanpellegrino, che me le partecipò quali bramavo di tutto cuore nel suo ritorno da Vienna; rimastomi solo la pena che dagli anni aggravata la buona sua signora Madre non abbia potuto colla signora Giovannina essere ambi colà a vista degli onori a lei da quelle Sovrane Maestà degnamente compartiti, de' quali, però, ne ha seco portati i contrassegni... Qui in Roma provo più di tutto l'amara sorte di chi vive lungamente, che è di vedersi rapire dalla morte i buoni Padroni e veri amici, e quello che mi sa peggio si è che le successive contingenze di mutuationi del nuovo Prencipe et altri che governa, mi stringe in obbligo di rivolgermi a questi, da' quali, più tosto, pigliarei la fuga, non essendo questi di mia pratica, molto meno di eletione. Felice, dunque, la di lei sorte che può giustamente acquietarsi in due soggetti sperimentati di buona e vera legge d'amicizia, quali sono li signori Boschetti e Zanetti; passando nel restante lietamente i suoi giorni nella lettura di S^ta^ Teresa, che, so di sì, non le verrà a noja, come succede a me per la mia passata sciocca vaghezza d'acquistarmi inutili nuovi Padroni, che oltre rimasta la borsa vuota, mi tiene in esercitio del miniare a mio malgrado, per non soffrirli nemici; effetto non previsto del mio poco giudicio e mal governo, allorchè con meno di mia superbia potevo cambiare le mie fatiche in altrettante benedizioni di chi ne avrebbe goduto i frutti a suo sollievo. Quì mi resto in debito di spianare una giusta difficoltà che nascerà dall'addurre tanto mio stento nello scrivere e non nel miniare. E pur è vero che non mi riesce così stentoso l'appoggiare la mano a far pontini, come mi avviene in muoverla in su e giù alle linee e trattini che agita più il polso. So che tuttociò a nulla importa, se non a prolongarle il tedio, ma tutto vada per ragguagliarla più precisamente del mio presente stato, tutto, tutto qual è a sua intiera dispositione, e nel pregarla de' miei cordialissimi e sinceri rispetti alla signora Madre e signora Giovannina, nuovamente rassegnandomi a' suoi comandi, ecc.

73

SUOR MARIA BEATRICE DA VIA.

†

Viva Giesù.

Dal nostro Monastero di Modona,
li 3 Marzo 1731.

Mia stimatissima e carissima Signora Rosalba. La giornata di oggi 3 di marzo è stata fortunata per me, essendomi giunto felicemente il nobilissimo, bellissimo dono, che la di Lei generosa bontà mi ha inviato. Sia benedetta quella mano che ha così bene maneggiato il pennello per delineare così bene la Santa Immagine del Divino Salvatore; ma così bello, che pare vivo, et ha un'aria di Paradiso. Mi dica, ha Ella veduto il Signore in qualche rapimento di spirito? Mentre sa così bene ri-

trovarne le fattezze. Ma cara la mia signora Rosalba, che merito ho io per possedere una così bella devota immagine?... La ringrazio ben di tutto cuore, e Le prometto che mai, mai mi scorderò di Lei nelle mie povere orazioni. Il Signore Iddio Le paghi tanta sua gran carità, e la conservi sana, e sempre più le aumenti le virtù...

La prego di fare le mie più cordiali espressioni alle Signore sue Madre e Sorella, da me cordialissimamente riverite, e dando a Lei mille cari abbracci, la lascio nel Sagro Cuore di Gesù, di cui Ella ha così degnamente dipinto il ritratto. Il Signore la facci santa. Mi protesto di tutto cuore di Lei, mia cara Signora Rosalba, ecc.

Non mostrerò il bel dono ch' Ella mi ha inviato alla Ser.ma Benedetta, perchè S. A. è così amante di belle miniature, che mi converrebbe farlene un dono, e io non sono tanto generosa.

74

Maria Manini Bragadin.

Vienna, li 11 Marzo 1731.

Signora Rosalba carissima. Sento da una cara sua aver spedito il di lei ritratto, fatto in forma dell' Inverno, alla Maestà dell' Imperatrice, et averlo accompagnato da un'altra testa che termini le Quattro Stagioni, e son persuasa che S. M. ne averà molto aggradimento. Solo mi dispiace che lei non mi abbia avvertito avanti, perchè le averei spedito un passaporto acciò andassero sicuri per il viaggio. E se non sono spediti inanzi l'arrivo di questa mia, lei li consegni al fattor che sta attualmente nella nostra casa a S. Marina, che esso aveva hordine di riceverli e di spedirli... Ma, replico, sarebbe stato bene che fossero stati accompagnati per il viaggio da un passaporto di mio marito. Subito che saranno arrivati l'avviserò, come pure di quanto mi dirà S. M., e pregandola riverir a mio nome il Sig. Pellegrini, e la moglie, come pur la signora Giovanna, sono di V. S. Ill.ma per servirla, ecc.

75

Pietro Crozat.

A Paris, ce 19 Décembre 1732.

Enfin, ma trés-illustre Mademoiselle, M. de Voigny m'a remis le beau et aymable tableau, ou j'ay trouvé une demi-figure des plus parfaites que j'ay encore vue de votre façon. Je pardonne trés-fort à M. de Voigny de l'avoir gardée aussi longtems qu'il a fait, car, peut-estre, par amour de la peinture, j'aurois pû faire comme luy, afin de posséder ce merveilleux ouvrage, qui semble éstre fait par les mains d'un ange, plus tôt que par un homme; aussi c'est avec raison que tous ceux qui ont l'avantage de vous connoîstre vous regardent comme tel par toutes les grandes qualités que vous possédez. Je souhaiterez seulement pouvoir vous répéter par cette lettre les différens et gracieux sentimens qui se trouvent dans tous ceux qui voyent ce tableau. Rien, en vérité, ne prouve mieux vos rares mérites, et jusqu'au point de perfection où vous portez la peinture. Que de regret ne nous causez vous point, de n'avoir pas l'avantage de vous posséder, et combien de vœux ne fait on pas en faveur de votre chère personne, si utile à vos amis et aux beaux arts! Vous avez pu voir, par ma dernière lettre et par celle que j'aj escrit a notre ami M. Zanetti, combien j'estois touché des belles figures et beaux bustes antiques que je venois de voir chez Mr le Cardinal de Polignac, que je regarde comme un trésor des plus superbes pour les beaux arts. Mais en vérité la belle demi figure de l'aymable personne que vous m'avez fait la grâce de m'envoyer, est comparable au plus beau de ce que ces fameux Grecs ont fait, pour ce vray et gran caractère plein de simplicité et de grâce que vous avez rendu comme eux dans tout ce que vous faites, avec cet avantage, que vous avez ajouté par les couleurs une imitation de la plus parfaite et vraye nature.

Si le modèle dont vous vous estes servie existe, Mr de Laporte est bien heureux

s'il peut parvenir à voir cette aymable personne. Je l'invite trés-fort à lui faire la cour, afin qu'à son retour il ait l'avantage, en voyant ce tableau, de la retrouver chez moi. Si je suivois mon inclination et si j'éstois éscrivain et orateur, je ne finirois pas, pour vous marquer jusqu'à quel point vos rares talens augmentent l'estime et l'amitié que j'ai toujours eu pour vous, et que je conserverais toute ma vie. Vos ouvrages ne sont pas de moindres trésors que ces belles antiques de M. le Cardinal de Polignac, et tous ceux qui les possédent vous rendent, mon illustres Mademoiselle, cette justice. Vous en avez pu juger par l'achat que Mr de Boulogne a fait à la vente du feu M. le Comte de Morville de deux de vos tableaux. Disposez, je vous prie, de ma bourse pour m'acquitter en quelque façon de votre générosité, en m'envoyant, comme vous avez fait, un autre précieux tableau; ce qui vous sera aise de faire en me chargeant de faire quelque envoy de quelque chose de ce pays à votre usage, que jamais ne vaudra le cas que je fais de ce merveilleux ouvrage. J'attens de votre amitié que vous m'éscrivez, en réponse, vos intentions, que j'exécuterais de mon mieux par le secours de mes amis, et surtout de Mlle d'Argenon, à laquelle j'ay communiqué cette lettre, à laquelle elle souscrit de tout son coeur, en me chargeant de vous dire qu'elle ne vous ayme pas moins que je fais, éstant, mon illustre Mademoiselle, au de là de tout ce que je pourrois vous dire, etc.

Mes complimens, je vous prie, à toute votre famille, qui, en vérité, est bien heureuse d'avoir un aussi grand trésor que celuy qu'elle possède en votre aymable personne.

76

Ab. Giuseppe Pollaroli.

Roma, 2 Ottobre 1734.

Mademoiselle... Capitarà fra pochi giorni in casa Labia il ritratto della nostra sposina, e credo che sarà da lei veduto certissimo. L'ha fatto questo nostro Monsù David... Le dico con tutta confidenza che non è molto piaciuto a chi l'ha veduto, e il sig. Trevisani avrebbe desiderato di vederlo fatto da lei, e non da altri. Siamo, per altro, nel caso, mentre la signora Duchessa sin da ieri mi ha ordinato ch'io le scriva, facendole appunto questa istanza, ed è che col mezzo mio la prega a volerla favorire di farglielo, pregando V. S. l'Eccma Sigra Maria, che si contenti di mandarle a casa a quest'effetto il Cav. suo figliuolo. Lo vorrebbe nella carta di grandezza maggiore, o che pur sia la solita, che per tali ritratti è praticabile; però la prega di questo favore, e più presto che le può esser possibile. Prego la Sig. Rosalba a rispondermi per soddisfazione della Signora Duchessa che lo desidera, e questo è quanto mi commette di scriverle, col riverirla cordialmente, assieme con la signora di Lei madre e sorella, ecc.

77

Risposta.

Venezia, 9 Ottobre 1734.

Ricevuta ch'ebbi la stimatiss. sua, e tutta obbligata delle gentili espressioni del riveritiss. sig. Pollaroli e Trevisani, mi portai a cà Labia per significare alla dama quant'ella mi commettea, d'ordine di S. E. la signora Duchessa. La ritrovai su le mosse per la campagna, ed ognuno tanto in disposizione di partire quanto di obbedire, subito ritornarono, alla richiesta di S. E. la sig. Duchessa. M'ero offerta, in riguardo alla premura della stessa, d'impiegarmi in qualsivoglia giorno ed ora; ma fu concluso che un ritratto che si tiene per difficilissimo, mal potrebbe riuscire fatto in fretta. Tanto peggio per me, che non avrò nemmeno questa scusa. Certo vorrei esser capace di meritare la bontà che degna avere per me S. E., ed il sig. Trevisani ancora. A cotesta adorabile Procuratessa la supplico umiliare il mio ossequio e venerazione, ecc.

78

Rosalba all'ab. Pollaroli.

Venezia, li 30 Ottobre 1734.

Monsieur. Ho ricevuto la gentilissima sua con li recenti ordini di S. Ecc. la signora Duchessa, che saranno intieramente eseguiti, con di più che non ne farò motto a chicchessia, e solo, e non altro, desidero, che mi venga, se è possibile, prescritto come debba contenermi caso che, ritornati li Ecc^{mi} Labia, venissero o mandassero in ordine al consaputo primo comando di S. Ecc. la signora Duchessa. Credo che vi sarà tempo, e che la lor villeggiatura non sarà breve, perchè in lor assenza dovranno buttar giù parte del palazzo e rifabbricarla.

Starò attendendo l'ordine come regolarmi, che mi darà insieme il vantaggio di protestare a S. Ecc. la signora Duchessa un'altra volta, come in questa, l'inalterabile mia somma venerazione, ecc.

79

F. M. Niccolò Gabburri.

Firenze, 11 Febbraio 1735.

Sarò, forse, apparso contumace appresso la degnissima persona di V. S. avendo indugiato fino a questo giorno a scriverle e inviarle un poco di cioccolata; ma prego la di lei bontà di benigno compatimento, mentre ciò è derivato da voler far fare apposta la medesima cioccolata con buoni ingredienti, giacchè V. S. l'ama senza nemmeno l'odore di vainiglia. E siccome a me non pareva di averle dimostrato interamente il mio gradimento per la restaurazione della Baccante, e molto più per il suo bellissimo ritratto, così pregai il sig. Gio. Antonio Pucci nostro, e pittore e poeta di vaglia, che mi aiutasse con le sue rime a ringraziarla più degnamente che fosse possibile; il che è stato un altro motivo, benchè involontario, del mio ritardo. Gradisca, dunque, V. S. col suo bell'animo, questo mio piccolo attestato di stima e di rispetto, dovuto al suo merito e alla sua virtù, e creda pure che io mi riconosco debitore di molto più di questo piccolissimo pagamento che ora le faccio. Anzi mi protesto che non mi chiamerò mai pienamente contento, sino a tanto che la di lei gentilezza non si degnerà di comandarmi e di considerarmi, ecc.

80

Roberto Dingley figlio.

Londra, il 18 Giugno 1735.

... Poco tempo è che ho ricevuto il mio Ritratto, in buona condizione, che mi dà un piacere particolare. Più lo riguardo più l'ammiro, e pure la grande habilità di V. S. Tutti che l'hanno visto sono incantati, e io sono molto obbligato a lei per la felice fatica che V. S. ha presa per farlo così. Supplico V. S. di pingermi qualche mezza figura d'una bella giovinetta contadina, per accompagnare il mio Ritratto, nel gusto del quadro dell'Inverno nel gabinetto del Sig. Smith, acciocchè possa havere qualche pezzo del suo proprio genio e gusto. Spero che il prezzo non eccederà zecchini venti o trenta. Non è necessario dire niente al Sig. Smith, e quando V. S. mi favorirà con una lettera l'avviso che sarà finito, ed anche novelle della sua salute, io manderò al Sig. Jemineau, o qualche altro amico, (*l'incarico*) di pagarlo et mandarmelo. E le bacio humilissimamente le mani, pregando Dio che le conceda ogni maggiore e più desiderata felicità, ecc.

81

Pietro Crozat.

A Paris, ce 7 Décembre 1736.

M^{r} Berzi, votre neveu, en me remettant, mon aymable et illustre Mademoiselle, votre gracieuse lettre, m'a remise de votre part la peinture faite pour une tabatière d'après un de vos ouvrages, représentant une aymable dame jouant de la lyre, qui est un ouvrage très-digne de vous et dont vous vouliez bien augmenter les différens présens que vous m'aviez faits

qui tiennent le premier rang parmi les curiosités que je posséde, et qui font l'admiration de tous les amateurs en peinture qui viennent chez moi. Que de grâces n'ay-je pas à vous rendre, Mademoiselle! Recevez-en, je vous prie, mes remerciements. M.r votre neveu est des plus aymables et est bien louable de vouloir joindre à l'art de la médecine la profession de la chirurgie. Par là il acquerra des connaissances des plus parfaites dans la médecine. Je luy ay adressé Mr Dieuvre, marchand d'estampes, qui a fait graver par Mr Lepicier votre portrait d'aprés celuy que vous avez eu la bonté de me donner, que-je luy ay presté à la prière de Mr le Comte de Caylus. Il doit luy en remettre une douzaine d'exemplaires afin de vous les faire tenir par la première occasion, ce qui luy sera aisé de faire par la voye de Mr l'Ambassadeur de Venise.

Mr Dieuvre a entrepris une suite de portraits des personnes les plus distinguées dans les arts et les sciences, parmy lesquelles vous meritez trés-fort d'avoir une place. Mr Lepicier, graveur, ayant fait de son mieux, j'espère que vous serez contente de son ouvrage, dont il a un grand débit, surtout de la part des personnes qui ont l'avantage de vous connoître, Mr Dieuvre m'ayant assuré qu'un de nos curieux, qu'il ne connoit pas, ayant vu l'original de votre portrait dans la boutique, luy en auroit donné cinq cent livres s'il auroit esté en état de le vendre. Vous voyez, Mademoiselle, la justice qu'on rend à vos ouvrages.[1]

Mademoiselle d'Argenon et Madme de Lafosse, sa tante, vous sont trés-obligées de votre souvenir, et me chargent de vous faire bien leurs complimens. Faites, je vous prie, les miens à votre aymable famille, et croyez-moi, avec toute sorte de considération, etc.

82

Pietro Crozat.

A Paris, ce 28 Mars 1738.

Sans une cruelle maladie que j'ay éprouvée, mon Illustre Mademoiselle, à mon retour de ma campagne, sur la fin de l'année dernier, dont je suis, Dieu mercy bien restablis, je n'aurois pas tant tardé à répondre à la gracieuse lettre que vous avez eu la bonté de m'escrire le 20 Décembre dernier.

Madlle d'Argenon, qui me charge de vous faire bien ses complimens, prend, aussy bien que moy, beaucoup de part à la perte que vous avez faite de Madlle votre sœur. Vous savez combien nous vous sommes attachés et à tout ce qui vous intéresse. Personne ne vous honore plus que nous faisons, ne fait plus des vœux pour la conservation de votre chère et rare personne, n'est avec plus de considération mon Illustre Mademoiselle, etc.

83

Roberto Dingley.

Londres, ce 31 Octobre 1738.

Trés-chère et très-estimée Madame. Un amant n'a jamais attendue avec plus d'impatience un billet de sa maîtresse, que je ne fais une de vos chères mains, pour m'avertir que vous aviez finis les deux tableaux que j'ai prise la liberté de vous prier de faire pour moi, et encore de savoir la situation de votre santé, dans laquelle je serais toujours trés-intéressé, non

[1] In una lettera dell'11 gennaio 1737, il Crozat riscriveva: « Mr Thomassin, graveur en taille douce de l'Académie de peinture, et par conséquence votre confrére, n'ayant pas ésté content du graveur qui vient de mettre au jour votre portrait, a resolu de le regraver d'une grandeur plus convenable, pour entrer dans la suite des portraits qui ont ésté gravés des principaux peintres et sculpteurs de leur Académie. Pour cela il m'a demandé votre portrait. C'est un bon graveur de réputation qui s'acquittera bien de cet ouvrage, et qui seroit digne de recevoir vos bons avis pour l'exécution de son projet ». In un proscritto il Crozat soggiungeva: « Depuis fait ma lettre, j'ay vu M. Thomassin qui fera usage de votre portrait pour le graver; mais comme il n'y a que la têste, il seroit bien aise d'avoir un dessin de vous pour le buste, qui fut un peu plus grand que celuy qui est dejà gravé; ce que vous pourriez faire à votre commodité ».

seulement comme vous êtes le Phénix de la peinture, mais encore une personne pour qui j'ai toute l'estime et respect du monde, et soyez persuadée que je suis et serai toujours, etc.

84

Giulio Monti.

Roma, 11 Luglio 1739.

Se non si trattasse di far cosa di gran piacere a S. E. il Sig. Alessandro Albani, che è uno de' più efficaci cardinali e de' più possenti di Roma, vorrei anche lasciare d'importunare V. S. Illma; ma avendo avuto la disgrazia di sentire dal Sig. Antonio Lunghi che ella si scusa di favorirmi col dire che ella sta impegnata per altri lavori, e che non è possibile l'avere due quadri, cioè due mezze figure rappresentanti due Virtù di suo genio, ho significato subito al Porporato suddetto questa risposta, locchè sommamente l'è dispiaciuto. Onde mi fa dire a V. S. Illma che basta a lui anche di aver questi due quadri col di lei comodo, e quando solo sarà a di lei parere di favorirlo. Almeno la prega il Sig. Cardinale a dinotargli quanto sarà l'importo del danaro che dovrà servire per il di lei regalo, e tutto solamente per regola, acciò possa servire anche di norma all'Eminenza Sua sino a qual segno arriveranno le di lui obbligazioni; potendo io accertare la Sig. Rosalba che se farà questo gran piacere a questo gran Personaggio, ella avrà senza dubbio stretto con nodi di eterna riconoscenza la più obbligante persona del mondo. Veda pure cosa occorrer le possa da Roma, comandi senza riserva, e conoscerà dagli effetti quello che con parole ho significato... Con distinta stima mi rassegno, ecc.

85

La Principessa Trivulzi.

Lione, li 13 Marzo 1741.

Mia cara e stimatiss. Sig. Rosalba. Essendo stata si contenta in tutte le occasioni ch'ella mi ha favorito con le sue belle e rare opere, massime l'ultimo ritratto, posso dirle che tutti sono stati restati incantati. Ora mi trovo in Francia già da un anno e mi tormentano acciò non parta senza lasciare una mia memoria, e vorrebbero un mio ritratto fatto dalla mia stimatissima Sig. Rosalba. Ma siccome so quanto le sia difficile il travagliare in fretta, dovendo io partire nel mese di Maggio, differirò questo suo incomodo quando ella si troverà con maggior comodo. Frattanto vorrei pregarla farmene far uno in piccolo di miniatura da quel suo Angioletto, che sempre me ne ricordo. Vorrei, dunque, mi facesse il piacere di farmene far uno della grandezza simile all'altro; ma lo vorrei copiato dal suo in grande, in capelli neri, e un poco più magra, essendomi estremamente ammagrita dopo che sono in Francia. Mia cara signora Rosalba, perdoni la confidenza che mi prendo, ma conoscendo il suo bel cuore e bontà che à avuto per me in tante occasioni, mi sono adrizzata a dirittura a lei, essendo persuasa mi farà questo piacere, e più presto che sia possibile; e quando sarà terminato, lo farà bene accomodare acciò non si possa guastare, poscia farà il piacere di consegnarlo al Sig. Ambasciatore di Francia con l'*adresse* in questo modo: *À Mr Perichon - Conseiller d'état - à Lyon;* e mi dirà il mio dovere, che sarà con ogni puntualità compito...

P.-S. Sono pure a pregarla di voler far fare dall'istesso suo Angioletto due piccoli ritratti della stessa grandezza del mio, copiandoli dal ritratto che le invierò, pregandola solamente fargli far la fisonomia più allegra e gli occhi più vivi, e l'abito a sua fantasia, pur che non sia abito alla francese, bensì l'ordine di S. Michele. Mia cara Signora, perdoni il disturbo, ma bramerei poter avere questi tre ritratti per la metà di Maggio; ma almeno il mio lo desidererei per la fine di Aprile, avendone tutta la premura..., ecc.

86

Rosalba a D. Giulio Monti.

(Febbraio 1741).

Giusto conforme a' suoi ordini, e come con una mia delli 7 le avvisai, li 14 per Domenico Nicoli di Pesaro, raccomandata al Sig. Conte Antonelli Vita, spedito ho la picciola Cleopatra. Il non veder lettere di V. S., li tempi sempre con pioggie, ben che impachettata con ogni diligenza, molto mi fan temere, che, o non sia ancor gionta, o che n'abbia patito. In grazia mi levi da tale impaziente curiosità con Suoi cortesi avvisi, ch'io all'incontro non lascierò di farle saper subito di ogni cosa, quando riceverò la cioccolata od altro. Scusi l'incomodo, ecc.

87

Giulio Monti.

Roma, 1 Aprile 1741.

Madame. Oggi è il primo giorno che mi levo dal letto dopo trentasei giorni di male, che finito ancor non è. Intanto, sul dubbio che la mia Signora non abbia avuto l'ultima mia, le confermo che il Sig. Cardinale ha avuto e gradito assai la Cleopatra, ottimamente condizionata e senza disgrazie di viaggio. Attendo di sentire che l'altro quadro compagno sia a buon porto per consolazione di Sua Eminenza e del suo, ecc.

88

La Principessa Trivulzi.

Lione, li 28 Aprile 1741.

Mia Carissima Signora Rosalba. Ricevetti con ogni puntualità la di lei gratiosa lettera con ingionto il ritratto ben condizionato, ma, per parlarle con ogni sincerità e confidenza, non lo hanno trovato troppo assomigliante, per esser un poco troppo serioso e fisonomia malinconica, li occhi troppo piccoli e il viso troppo grande e grasso, onde mi sono presa la libertà di rimandarlo, perchè se fusse possibile di correggerlo con sminuire tutto il contorno del viso, dare un poco più di vivacità agli occhi, e, se si puole, farli più grandi, e non tanto grassa nella faccia. Insomma, cara Signora Rosalba, vorrei che si potesse accomodare in modo che mi assomigliasse, se non tanto come quello da lei travagliato, che era un incanto, almeno un poco più di questo. Le raccomando fargli sminuire molto la grossezza e grandezza della testa essendo assolutamente troppo caricato. Massime ora che sono divenuta assai magra, tutti mi trovano meglio e con aria più fresca del ritratto. Comprendo bene la difficoltà grande che vi è nel dover fare un ritratto senza veder l'originale, ma ho sperato che con quello che lei ha potesse farlo con facilità. Se è possibile il raccomodarlo sarà doppia la mia obbligatione, avendone somma premura, e conosco troppo giusto che il caro Angioletto sia soddisfatto con qualche maggior vantaggio, perchè l'amo con distintione. Mia cara Signora Rosalba, perdoni li gravi incomodi, ma la prego a non scordarsi di me. Con suo comodo ho bisogno di un altro ritratto fatto da lei, e non deve rifiutarmi questo piacere, essendo troppo stimabili le di lei opere. Io sarò in Lione fino alla metà di Maggio, ma ancorchè non vi fossi, lei si compiacerà d'adrizzarli allo stesso soggetto, ecc.

89

La stessa.

Lione, li 26 Giugno 1741.

Mia carissima signora Rosalba. Ho ricevuto con tutta esattezza e puntualità li due ritrattini, de' quali la ringratio infinitamente, assicurandola che ne sono restata assai contenta, conoscendo molto bene esser impossibile far un ritratto assomigliante senza veder la persona. Mia cara signora Rosalba, non posso però a meno di non dirle che non sono troppo contenta che non

mi voglia far il piacere di farmene uno della sua eccellente mano, simile a quello ultimo dell'anno passato, che pure fu fatto senza vedermi, ma puramente preso dall'originale che tiene appresso di lei, fatto in quei pochi momenti che restai a Venetia, et è riuscito sì a maraviglia, che è stato giudicato il più bel ritratto che la degnissima signora Rosalba abbia fatto. Onde non posso acquietarmi di nuovamente supplicarla in qualche ora di suo comodo, senza affrettarsi nè faticarsi; ma la prego quanto posso a non scordarsi di me, e darmi questa consolatione, ch'io possi conservare una sua memoria appresso di me, assicurandola che non l'incomoderò più, essendo pur troppa indiscretione la mia. Io sarò in Milano alla fine del venturo... Il ritratto a olio averà la bontà d'adrizzarlo a Mr Perichon, Consigliere di Stato a Lione, consegnandolo al Sig. Ambasciatore di Francia, ecc.

90

Risposta.

(Luglio 1741).

Accuso la ricevuta della lettera di V. E. del 26 decorso, ed ho infinito piacere che sia rimasta contenta delli due ritrattini. Foss'io sicura di poter riuscire con quello in grande che non bilancerei un momento ad impegnarmi di servirla, come non v'è cosa ch'io più pregio. Quantunque non mi ricordi punto come fosse quello che ha avuto la buona sorte di piacerle, prometto il più presto che sarà possibile incominciar qualche cosa, con il solo riflesso che tanto mi starà sempre a cuore. Rimetterò il ritrattino ad olio, come ordina; e quanto V. E. farà tenere per conto dell'Angioletta, subito sarà rimesso nelle mani d'una sorella di essa, Felicita, la quale, poi, da Dresda renderà grazie, dov'essa si trova al presente in servizio di S. M. Intanto altro non mi resta che rendere mille grazie a V. E. delle benignissime espressioni che riguardano detta figlia, e quella che con la maggior venerazione protesta di essere, ecc.

91

MASSIMILIANO DE HASE.

Bruxelles, 16 Ottobre 1743.

Stimatissima mia Signora. Con un viaggio felicissimo sono arrivato alla patria. Questo servirà per un testimonio d'ossequio che debbo alla virtù di V. S., e per fare li miei distintissimi ringraziamenti dell' honore che ho ricevuto da V. S. Ieri sono partiti di quà cento e venticinque fogli di carta turchina, la più bella che ho potuto trovare. Ho scritto per il lapis nero in Parigi, ma esso non è ancora arrivato; ma subito che averò la prima occasione, non mancherò di mandarlo. Li pastelli neri non son buoni, mentre sono troppo grassi. Con che mi confermo, ecc. [1]

92

CARDINALE ALESSANDRO ALBANI.

Roma, 18 Aprile 1744.

Signora Rosalba. Ricevo con tutto il maggior gradimento le compite espressioni ch'Ella mi ha fatte nell'ultima sua degli 11 del corrente, e riconoscendole per un effetto della sua obbligante parzialità verso di me, non lascio di ringraziarne con tutto l'animo la bontà sua. Circa il quarto pezzo di quadro ch'Ella vuol compiacersi di farmi, rimetto interamente al di lei arbitrio la figura. Mi ricordo d'una bellissima Filosofia, ch'Ella fece per il Sig. Cardinale di Polignac; onde o questa, o una Musa, o altro che a lei verrà in idea di dipingere, tutto mi sarà gradito. E con affetto distinto resto, ecc.

93

Risposta.

Venezia, 9 Maggio 1744.

Ho differito umiliare il mio ossequio profondo a V. Em. sperando insieme poter dire d'aver incominciato ad obbedirla, ma cose

[1] È firmato: *Massimiliano De Hase, peintre, Rue de Lombard.*

tale mi son arrivate, ch'in loco di ciò umilmente devo dimandar perdono della tardanza. Quando la mia insufficienza m'avrà permesso il far qualche cosa, supplicherò umilmente perchè degni V. Em. compatire l'opere, com'ora la dilazione, e baciandole la sacra porpora, mi rassegno con la maggior venerazione, ecc.

94

Contessa Simonetta.

Milano, 16 Settembre 1744.

Signora Rosalba mia Riveritissima. La somma compiacenza che l'anno scorso ella ebbe per me, mi fa sperare con fondamento ch'ella non mi rifiuterà il favore che il Sig. Zanetti le domanderà in mio nome a proposito di un ritratto che mi premerebbe infinitamente d'avere, e simile al presente inviatole, il quale, però, mancando di grazie, le troverà nella di lei mano incomparabile, in cui intieramente confido. Saranno, dunque, infinite le mie obbligazioni, per la grazia che le chiedo, e che mi lusingo vorrà ella accordarmi; però con tutto quel comodo e tempo che sogliono esigere le opere perfette. Ella perdoni se non cesso d'esserle importuna; mi comandi liberamente, e mi creda, ecc.

95

Pietro Giovanni Mariette.

(1745).

Mademoiselle... Je voudrois, s'il étoit possible, un morceau qui fit pendant à celuy dont vous m'avez bien voulu favoriser. C'est, s'il vous en souvient bien, une tête d'une brune qui revient ou qui va au bal. J'en ai fourni la grandeur à M^r^ Zanetti. Tout ce que vous imaginez sera pour moy d'un grand prix. J'ay actuellemente la tête d'une brune; j'ay celle d'une jeune fille blonde. Si vous pouviez vous résoudre à peindre quelque beau garçon avec ces grâces naïves qui n'ont été connues que de vous et du Corrège, cela feroit, ce me semble, un assortiment parfait; mais si vous aimez mieux peindre une belle tête d'enfant, ou celle d'une femme, tout me sera égal, puisque tout ce qui sort de vos mains sont autant de miracles. Agréez, je vous prie, les vœux sincères que je fais pour la continuation de vôtre santé, et de celle de Madame votre Sœur, dont la mémoire m'est fort chère, et soyez persuadée que personne au monde n'est avec une estime aussi singulière, Mademoiselle, votre, ecc.

P.-S. M^r^ Zanetti vous dira la situation fâcheuse ou je me suis trouvé l'année dernière. C'est, aussi, l'unique cause de mon silence. Ma mère et toute ma famille vous présentent leurs respects très humbles.

96

Lo stesso.

A Paris, ce 13 Mars 1745.

Mademoiselle. Vous avez beau dire et beau faire, il faut de toute necessité que je repare ma sottise. Je vous ay fait présenter des pastels tous brisés et nullement dignes d'être mis entre vos mains. Trop de précaution m'a fait faire la faute, trop peu de tems m'empêche aujourd'huy de remettre les choses dans l'état où elles devroient être. Un des amis de M^r^ Zanetti, qui retourne à Venise et qui veut bien se charger de ces pastels, part si subitement, qu'il m'a fallu me restreindre à ce que j'ay trouvé de prêt chez l'ouvrier dont je vous ay parlé, et qui est icy en réputation d'être excellent. J'aurois pu en prendre chez d'autres; mais peut être auroient ils été moins parfaits. Quoy qu'il en soit, l'assortiment ne laisse pas d'être assez complet, et vous trouverez surtout un bon nombre de teintes par la chair, qui sont, ce me semble, celles que vous aviez le plus à cœur. Il y a mis aussi quelques verts singulier, quelques violets, quelques teintes trés-légères en bleu, en gris, dorées, etc. que vous n'avez pas encore eu, et dont l'ouvrier m'assure que vous ne serez pas mécontente. J'aurois voulu qu'il m'eût ap-

pris de quelle sorte de blanc vous devrez vous servir pour adoucir les couleurs incarnates, mais il en fait un mystère, il dit que c'est son secret; ainsi n'ayant pu réussir à le luy arracher, je l'ay du moins fait acquiescer à me donner deux onces de son blanc tout préparé, avec lequel vous pourrez faire des pastels tels que vous les désirez; et supposé même que vous n'en ayez pas suffisamment, vous pourrez ancore vous servir des crayons blancs que je vous envoye, parmy lesquels il y en a trois de moindre qualité qui seront fort bons pour cet usage. Je souhaite qu'ils arrivent en bon état. Ils sont tous enveloppés séparément, et je ne crains point que pour cette fois ils se brisent. Il faudra, cependant, user d'un peu de précaution en les ôtant de dedans le papier... Je n'ay point d'expressions pour vous dire combiens vous m'avez rempli d'aise en m'annonçant vous même que vous ne vous refusiez pas à un nouveau pastel que j'ay pris la liberté de vous demander. Vous estes bien la maîtresse du sujet.[1] Tout ce qui sort de vos mains m'est également précieux, et sera toujours le principal ornement de mon cabinet. M^lle d'Argenon, à qui j'ay fait part de cette bonne nouvelle, m'en a fait ses complimens, et m'a fort recommandé de la renouveler dans votre souvenir. Elle souhaite être gravée dans votre mémoire aussi profondément que vous l'estes dans la sienne; et en effet il ne lui reste plus guère que de l'occuper de ses amys depuis la perte qu'elle a faite de M^r Crozat; mais que peut-on faire de mieux? C'est, pour moy, ma plus douce consolation, et vous sentez bien qu'en vous faisant cet aveu je ne cherche pas à vous oublier. Je vous prie de remercier Mad. votre sœur de ses sentimens. Je ne souhaite rien tant que de rencontrer quelque occasion où je puisse vous marquer à l'une et à l'autre tout le zèle et toute l'estime avec laquelle, etc.

[1] In una successiva lettera del 2 di settembre 1745 il Mariette riscriveva: « Je brûle d'envie d'admirer le bel ouvrage auquel vous avez eu la complaisance de travailler pour nous. Mr. Zanetti, notre amy, me dit qu'il est digne de Corége. Il sera fait par Mademoiselle Rosalba, et il sera encore plus précieux pour moy que s'ils étoit de ce grand peintre ».

97

Cardinale Alessandro Albani.

Roma, 1 Maggio 1745.

Signora Rosalba. Mi è pervenuto in buon stato il quadro della bellissima Musa da lei mandatomi, et ha incontrato tutto il mio gradimento, essendo veramente un'opera degna della sua mano eccellente, e di maggior gusto e delicatezza dell'altre, tanto che ha superata la mia aspettativa, per quanto vantaggioso fosse il concetto che avevo della sua rara virtù. Avendo ella già ricevuti i quaranta zecchini, mi resta ora a compire alla mia promessa della cioccolata, che in prima occasione vedrò di trasmetterle; ringraziandola, inoltre, cordialissimamente della bontà e diligenza con la quale mi ha favorito di tutti quattro i quadri, che tengo per il pregio maggiore della mia camera; anzi mi sono adesso tanto invaghito delle sue opere, che ne sono sempre più bramoso, e perciò si accerti che mi farà un favore singolarissimo, quando averà tempo, di mandarmi qualche altra figura, sia qualsivoglia, ideale, ritratto, ed ogn'altra cosa che le piacerà di dipingere. Me le offerisco, intanto, di vero cuore per ogni occorrenza di sua soddisfazione e vantaggio, mentre desidero di darle, anche con le opere, ogn'altra riprova della mia grata corrispondenza, e della distinta considerazione che ho per lei, e le prego da Dio ogni bene, ecc.

98

Rosalba a N. N.

Venise (1745?).

Excellence. Je ne saurois songer sans rougir qu'il s'est dejà écoulé une année dès que Monsieur le Consul me fit l'honneur de me rendre une très-charmante lettre de V. E. à laquelle je n'ai pas manqué à mon devoir en lui apprenant par une prompte

réponse que le *Bain de Diane* seroit prêt aussitôt qu'il se pourroit présenter une occasion à Mr le Consul pour l'envoyer. En attendant je n'ai pas oubliées les quatre demies figures représentants la *Philosophie*, l'*Eloquence*, l'*Histoire* et la *Poésie*, y employant tout le temps qui me restoit après avoir travaillé à mon emploi ordinaire de portraits, de sorte que peu à peu j'en suis venue à bout, et comme vous avez eu la bonté de me donner le tems d'y travailler avec quelque intervalle, ainsi j'ai tâché de les rendre moins imparfaites qu'il fût possible, pour qu'elles fussent dignes de paroître sous des yeux si clairvoyant que les vôtres; de sorte que je serais toujours dans l'impatience d'apprendre si j'y suis parvenue. C'est, donc, ce même empressement qui me donne le courage d'avancer par mes lignes à V. E. que tout est prêt, afin que si Elle le trouve bon, Elle apprenne à Mr le Consul de quel façon il doit se conduire dans cette affaire, pour qu'on ne diffère plus au long à mes petits ouvrages l'honneur d'être à V. E., et à qui les a travaillés la joie d'entendre qu'Elle en soit contente. J'ay l'honneur de me dire, aussi bien que ma sœur, avec un très profond respect, etc.

99

Francesco Algarotti.

Dresda, 18 Aprile 1746.

Niuno à mai tanto conseguito e meritato, per le belle opere sue, il gradimento di un gran principe, come ella à conseguito e meritato quello di S. M. Alle tante prove che ella ne à, ella potrà aggiungere anco questa. S. M. desidera due mezze figure in pastella, una delle quali rappresenti l'Aria, e l'altra l'Acqua. La misura de' quadri ella la troverà qui annessa.

S. E. il Co. di Brhül[1] à voluto che la volontà del Re le sia significata per mezzo mio; il che, come mi dee piacere per mille riguardi, così, principalmente, mi piace perchè mi dà occasione di certificarla in iscritto di quello che tante volte le ho detto a voce, cioè quanto io sia ammiratore della virtù sua, e quanto desidero alcun suo comando, onde potessi con l'opera dimostrarle a quanto onore mi rechi potermi dire, Madama, ecc.

[1] Enrico conte di Brühl, primo ministro di Augusto III.

100

Risposta.

Venezia, li 6 Maggio 1746.

Li pregiatissimi caratteri di V. S. I. mi sorpresero, e più ancora il contenuto di essi. Mi dà confusione il comando di S. M., poichè a quest'ora dovria essere eseguito, anco in riguardo al mio desiderio ed alle altrui sollecitazioni; ma per non avere il rossore di presentare cose inferiori ancor più del solito, devo poi soffrire quello d'esser trovata negligente. Tuttavia spero che la clemenza di codesto Sovrano si estendi ancora a compatire un errore che nasce in me per una somma, infinita venerazione, in virtù della quale obbedirò il più presto che mi sarà possibile; e prego il Cielo che apparendo quanti siano li pregiudicij della mia età, non ne abbia a recar disgusto. A V. S., poi, che per soverchia gentilezza vuol credermi ciò che non sono, non posso che con le più vive testimonianze di debito, protestarmi con tutto il rispetto, ecc.

101

Pietro Giovanni Mariette.

A Paris, ce 2 Novembre 1749.

Mademoiselle. Si jamais nouvelle m'a causé un plaisir complet, c'est assurément celle que vous venez de me donner vous même. Autant étois-je affligé, avec tous vos amis, de savoir que vous aviez perdu l'usage d'un organe qui vous à fait tant d'honneur, et qui nous a fourni à nous autres tant de sujets d'une juste admiration, autant j'ai été joyeux d'entendre que vous l'aviez heureusement recouvré. Il a fallu bien du courage pour vous déterminer à

souffrir deux fois la même opération. Dieu en a beni le succès, et je le prie que vous jouissiez longtemps d'un bien dont personne ne doit mieux connoître le prix, puisque personne ne doit se flatter d'en jamais faire un aussi bel usage que vous. Je n'ai pas manqué de lire votre charmante lettre à tous vos amis, à tous ceux qui s'intéressent à votre conservation ; c'est à dire que j'en ay faite la lecture à presque tout Paris, et tous m'ont fait sentir combien ils en avoient de joye. M. le comte de Caylus, qui par l'estime particulière qu'il a pour vos rares talens et pour votre personne en particulier mérite les sentimens que vous luy témoignez, m'a chargé expressément de ses complimens ; et je m'en acquitte avec autant plus de plaisir, que je sçais que vous ne les recevrez pas avec indifférence. Pour moy j'ay un intérêt encore plus fort de vous sçavoir jouissante de vos yeux. Je dois bientost vous faire présenter un ouvrage de ma composition, et j'ai besoin de votre suffrage. Aprés m'être réjoui avec vous, je voudrois bien n'avoir point à renouveler votre douleur, mais notre amy Mr Zanetti m'en ayant fait part, je ne puis pas m'empêcher de mêler un instant mes larmes avec les vostres. Le même malheur m'est arrivé cette année, et je sens par moy même tout ce que coûtent de semblables séparations. Oseroys-je de vous prier de faire agréer mes respects à Mad. Pellegrini, et de me faire la justice d'être persuadée que comme personne ne porte l'estime aussy loin que moy, personne n'est aussi avec autant de respect et de reconnoissance, etc.

102

Lo stesso.

A Paris, ce 20 Aûst 1750.

J'ai appris, Mademoiselle, par notre ami Mr Zanetti, que vous aviez eu le courage de supporter encore une troisième opération, et si je dois m'en rapporter à ce qu'on en publique, et à l'intérêt que je prends à tout ce qui vous regarde, cette opération a été suivie d'un heureux succès. Jugez de toute l'étendue de ma joye si cette nouvelle est vraye, ainsi que j'ose m'en flatter ; surtout ayant à vous présenter un ouvrage dont je suis le père, et pour lequel je voudrois bien avoir votre approbation. M. Zanetti, à qui je viens de l'adresser, doit vous l'offrir de ma part. Sans trop fatiguer votre vue, vous pourrez parcourir le second volume, où vous trouverez les pierres gravées du Cabinet du Roi, aussi bien rendu en estampes que je crois qu'elles le pouvoient être ; aussi les dessins ont ils été faits par le plus habile homme que nous ayons ici, par M. Bouchardon, l'honneur de notre sculpture, et admirateur de vos rares talens. Je ne vous demande pas que vous lisiez l'ouvrage. Cela vous fatigueroit trop; mais quelqu'un pourra vous en lire quelques endroits, et après cela vous le metterez sur les tablettes de votre Bibliothèque, et l'on apprendra en les voyant, que vous voulez bien me compter au nombre de ceux dont vous ne dédaignez pas les hommages, et alors je m'estimerois le plus heureux des hommes. C'est dejà pour moy le plus grand des bonheurs que vous m'accordiez quelque fois la permission de me renouveler dans votre souvenir, et de vous assurer que personne n'est avec autant d'estime et de respect, etc. [1]

103

Madamigella Read.

Paris, le 20 d'Août 1753.

Mademoiselle. Comme vous avez la bonté de souhaiter que j'aye l'honneur de vous écrire, je le fais présentement avec beaucoup de plaisir, dans l'espérance d'apprendre de vous même que vous êtes en bonne santé et que vous voulez bien me continuer l'honneur de votre amitié. Depuis que je suis icy j'ai été occupée à voir avec beaucoup de plaisir quantité de belles choses, et principalement vos ouvrages à l'A-

[1] A questa lettera Rosalba rispose con la lettera in data del 2 gennaio 1751, che fu stampata con l'anno sbagliato nella raccolta del Bottari. (Milano, Silvestri, VI, 182, 183).

cadémie de Peinture e dans le Cabinet de Mr de Julienne. Mais faites-moi la grâce de me donner une adresse pour trouver votre belle Hôtesse et vos Quatre Saisons quand j'arriverai à Londres, parce que je serai charmée de les voir, et si je puis vous être utile dans les affaires de Mr Swiniey [1] vous aurez la bonté de me le mander. Je partirai demain d'icy pour Londres avec mon frère, et j'espère d'arriver en peu de jours.

Permettez-moi de faire mes complimens à la demoiselle qui a fait mon portrait, et de vous assurer que je suis, etc.

104

La stessa.

A Londres, ce 31 May 1756.

Ma chère demoiselle. Rien ne m'a plus surprise que la lettre dont vous m'avez honorée, datée du premier de ce mois. Comme vous n'avez jamais repondu à ma dernière, je craignois que vous ne fussiez morte. Un monsieur de Rome avoit confirmé mes soupçons à cet égard, il y a onze ou douze mois environ, en m'assurant que vous étiez réellement morte. Je vous regrettois comme une amie, et comme une artiste sans égale, qui avoit fait plus d'honneur à son sexe qu'il n'en eut jamais été, car je ne connois point d'ouvrages comparables aux vôtres. Pour ce qui me regarde, je vous considère comme une personne remplie d'inspirations et d'idées vraiment belles et angéliques... Je me flatte d'apprendre de vos nouvelles. Quand vous aurez reçu celle-cy, adressez votre lettre comme la dernière fois... Mandez-moy aussi, si vous preferirez de partager avec la *Madonna,* qui me semble, m'a dit être votre dernier ouvrage, et pour preuve de cela, la main n'étoit pas finie. Je l'admire, et si vous ne l'avez pas conservée, la *Cleopatra* ou une autre de vos meilleures Têtes ideales, seroit également de mon goût. [1] Je vous payeray pour cela ce qu'il vous plaira d'en dire *al Sig. Treves,* ou à une autre personne que vous choisirez. Il y a toujours des vaisseaux qui viennent icy de Venise. Je serais plus exacte que Swiniey. Je suis, etc.

[1] Signore inglese che doveva una somma a Rosalba. Esso era morto e gli eredi non volevano pagare.

[1] In una successiva lettera del 22 luglio 1756, scritta in italiano, la signorina Read riscriveva: « Riguardo alle pitture mi ero di già determinata per la Madonna, e sono per anche dello stesso sentimento, onde supplicola farmene il più tosto possibile la spedizione, servendosi del Sig. Treves per farla dirigere al Sig. suo figlio in Londra, a cui fa frequentemente spedizioni di sete; e nel rimettergli la Madonna, abbia anche la bontà di fargli sapere la somma che dovrò pagare al di lui figlio in Londra, per fargliela pervenire alle di Lei mani, il che effettuerò con tutta pontualità ».

DIARII. [1]

1723.

Gennaro.

Li 12 avuto dal Sig. di Mekelburg ongheri dieci.

15. Incominciato il ritratto di Mr Zabak.

17. Avuto dal Sig. di Mekelburg ongheri dodeci. — Dal Sig. Tedesco cecchini dieci.

23. Scritto a Mr Crozat, Mr Rigaud, M. Mariette e Offman.

Febbraro.

13. Incominciato in pastelle il C. di Nesselrode. — Ricevuto lettera di Mr Crozat delli 26 gennaro.

17. Avuto dal Conte di Nesselrode cec-

[1] Si pubblicano nel testo originale, omettendo solamente le note relative a interessi domestici, privi per noi di qualunque importanza.

chini 22. — Avuto lettera di Mr Crozat e Mr l'Abbé, suo fratello.

Marzo.

Li 3 avuto dal Sig. Smit per la Dianina cecchini dieci. — Scritto alla Dorelli, Mariette e Wleughel. — Incominciato la F. (*Faustina?*) in picciolo.

17. Incominciato la Maddalena per C. (*Coke Edwardo*).

Aprile.

1. Scritto a Mr Zabach, Mariette, Wleughel; riverito l'abbé de Marulle, Cte di Caylus. — Principiato due miniature.

12. Ritratto dell'Ipisi.

20. Principiato altra miniatura.

29. Ritratto d'incognita.

Maggio.

Li 10 incominciato in picciolo Mr di Mekelembour.

14. Avuto dalla B... (*Bordoni?*) cecchini quaranta.

18. Avuto dall'incognita cecchini otto.

23. Incominciato la Principessa di Modena.

29. Dato al Pellegrini quattro teste di pastella ed otto fondelli, sei di Giovanna, due miei. — Scritto a Mr Offinan.

30. Incominciato la Pr.

Giugno.

23. Ricevuto lettera di Mr Zabak. — Incominciato la Madonnina per il P. di Lic.

29. Venuto il Rosi a proporre li sei ritratti delle Pr. di M.

9. Avuto dal Sig. di Mekelbourg ongheri sessantaquattro.

Luglio.

1. Andata a vedere li quadri con Zanetti. — Incominciata una miniatura per M. Z.

10. Scritto a Mr Crozat. — Avuto dal Rec.ti (*Recanati?*) otto cecchini, resto delli quattro luigi, e dato al medemo settantadue cecchini per le posate.

(*Mancano quattro mesi*).

Decembre.

4. Scritto alla Rangoni. — Dato a D. Tomaso V. per messe ongheri tre.

11. Scritto a Mr Crozat.

17. Risposto a Mr Charle de Mecklenburg, a Rostoine.

22. Venuto il Pr. e Pr.ssa di Rossano.

1724.

Gennaro.

7. Scritto a Meclembour e Piasenza.

15. Scritto a Mr Wleughel, Pagano, Crispi. — A. Da Francesca mandato il ritratto della Pr. B. (*Benedetta*).

20. Incominciato il ritratto in pastella di Mr Berger. — In picciolo.

Febbraro.

1. Incominciato il ritratto di Sig. Tedesco, pic.

Li 4 scritto a Mr Crozat.

9. Incominciato in pastelle Sig. Chiamber.

7. Avuto 13 cecchini da Mr Berger.

12. Scritto al Dall'Agata, e donna Francesca, mandato le cabale a Mr Robert. — Incominciato per il Sig. Teodoro.

19. Avuto dal Sig. Tedesco cecchini dieci. — Scritto al Sig. Zabach.

Marzo.

2. Avuto dal Sig...[1] cecchini vinti.

4. Dal Sig. Chiamber vinti due.

11. Incominciato Faustina. — Avuto lettere da Wleughel e Mariette.

14. Ricevuto lettera da D. Francesca e Trigimelia dell'arrivo dei ritratti a Parigi.

22. Incominciato in picciolo il ritratto del Barziza.

24. Avuto lettera di Mr Zabach delli 12 pres.te — Risposto a Mr Wleughel.

30. Avuto dal Barziza cecchini dieci.

Aprile.

Li 3 avuto lettera delli 10 marzo di Mr Crozat.

[1] È in bianco.

8. Incominciato in pastelle Marchetto Rizzi.

16. Dato la Madonnina alla Suardi. — Risposto a Mr Crozat.

20. Incominciato in miniatura per Meclembour.

26. Altra miniatura.

29. Altra miniatura.

Maggio.

9. Incominciato in pastelle Mr Felo inglese.

14. Incominciato M.

15. Avuto da Mr Felo cecchini 22.

18. Scritto a Mr Zabach.

25. Avuto da M. cecchini 22.

27. Dato alla Veracini il suo ritratto in picciolo. — Avuto dal Sig. Beensberg cecchini 48.

Giugno.

1. Mandato a Modena la Pr. Amalia. — Scritto a Mr Crozat. — Tassis, ritratto in pastelle, cecchini 20. — Miniatura.

(*Manca il Luglio*).

Agosto.

2. Incominciato la Tassis.

10. Stato parlato per andar a Reggio.

22. Finito il ritratto in pastelle di Anzoletta. — Scritto a Mr Rigaud et Mr Co. Caylus.

Settembre.

Li 9 consegnato al Sig. Za.ti (*Zanetti?*) le casse con il ritratto della Tassis et di Mr Berger.

27. Incominciato il Sig. Gerolimo Zanichelli. — Finito il ritratto della Stivaletta e del Farsetti. — Avuto lettera di Mr Rigaud delli 21 Maggio.

Ottobre.

Li 2 incominciato il Sig...[1] Inglese.

3. Incominciato altro inglese. — Andata dal Solimburg.

4. Incominciato il Rizzi.

5. Avuto dal Sig. K. Farsetti cecchini dodeci.

7. Incominciato il general Solimburg.

18. Incominciato l'inviato di Polonia a Firenza.

27. Avuto dal sopra detto cecchini 24.

Novembre.

2. Incominciato una Dianina.

20. Incominciato ritratto in pastelle d'un Francese.

26. Dato il sopradetto ritratto.

29. Incominciato Mr Folo figlio di Mylord. — Incominciato un Inglese in picciolo.

Decembre.

2. Incominciato un signore Inglese.

4. Altro di Mr Chantiglion et la moglie de Berovic. — Avuto cecchini 18 di ragione del generale Solimburg.

5. Altro Mr Fox volpe. — Altro Mr Fox con berretto.

16. Avuto da Mr Cantillion cecchini nonantacinque.

1725.

Gennaro.

2. Incominciato Mr Louis.

4. Incominciato Mr Colmen, inviato a Fiorenza.

9. Avuto dal Sig. Louis pel il suo Ritratto e Todeschetta, cecchini quarantaquattro. — Dall'inviato a Fiorenza cecchini 22.

16. Avuto il ritratto di Faustina.— Avuto dal figlio del Conte di Rovenclor, danese, cecchini 12.

20. Incominciato in miniatura il figlio del conte di Rovenclor, danese.

24. Incominciato la principessa di Modena.

Febbraro.

3. Incominciato altro ritratto della Principessa di Modena per il Bettoni.

6. Incominciato in picciolo Mr Cheri, inglese.

[1] È in bianco.

17. Incominciato M. C...[1] il bello, in pastelle.

18. Finito il sopra detto.

Marzo.

1. Avuto dal Sig. Console d'Inghilterra [2] per il ritratto del Sig. Mostin cecchini 22.

Li 4 incominciato il mio ritratto per Vienna. — Incominciato la copia di Faustina. — Incominciato la copia della Flora.

17. Avuto vinti ongheri per il ritratto della Principessa di Modena.

(Aprile non è segnato).

Maggio.

6. Incominciato picciola Baccante.

10. Avuto dal Sig. Giulio Smit cecchini cento e dieci per cinque ritratti, e dallo stesso ventiquattro lastre.

12. Un puttino.

13. Incominciato il ritratto della figlia dell'Ambasciator di Francia.

Giugno.

Li 8 avuto lettera da Mr Crozat. — Fatto il ritrattino di Vanest e Madama.

Luglio.

Li 3 incominciato il C. Hamburg.

5. Incominciato il ritratto in picciolo di Faustina per Mr Brodrier.

6. Scritto a Mr Crozat.

12. Incominciato altro signor Inglese, Mr Sewel. — Avuto il regalo della B.ta d'oro da Faustina.

22. Avuto dall'Ambasciatore di Francia una tabacchiera con dieci cecchini. — Avuto lettera delli 6 juillet da Mr Crozat.

Agosto.

1. Incominciato M. Conti, Lucchese, e il Sig. Brodrick.

4. Avuto dal Sig. Conti Lucchese cecchini vintidue.

[1] Illeggibile.

[2] Era Neil Brown.

14. Avuto da Mr Suini cinquantaquattro cecchini per li ritratti a Mr Brodrick.

18. Incominciato in picciolo Mr Tassis.

11. Scritto a Mr Crozat.

22. Avuto per il ritratto di Faustina da Madlle Russò cecchini vintidue.

27. Avuto dal Sig. Smit cecchini 44 per li due ritratti piccioli del sig. B. — Dato a C. Tassis li due ritratti piccioli di M. — Incominciato una delle quattro Stagioni.

Settembre.

15. Ricevuto lettera da Mr Crozat e scritto al medesimo.

17. Incominciato Mr Seven inglese in pastelle.

Ottobre.

Li 5 Mad. Roussò diede 20 cecchini del ritratto di Mr Sec.

1726.

Gennaro.

— Fatto il ritratto di Mylord R. in pastelle.

13. Avuto dal Kavalier suo compagno cecchini 22. — Fatto altro signor inglese in pastelle. — Altro della sposa dell'Al. — Fatto la Madonnina al Pr. Suardi.

Febbraro.

— Incominciato la Sacca in picciolo. — Altro in picciolo di Mr di Beyer.

20. Incominciato la Vi. in picciolo.

21. Scritto di aver mandato la miniatura a M. Chaillon de Lonville.

22. Avuto dalla Sacca cecchini dieci.

Marzo.

Avuto per il ritratto in picciolo della Vir. ongari 12.

25. Incominciato in grande il ritratto di M.a Brun.

Aprile.

— Incominciato D. N. in grande.

30. Dato al Sig. Quanst, suonator di traversa, sassone, una lettera per Mr Crozat.

Maggio.

Li 14 incominciato altra Stagione.

21. Dato le Quattro Stagioni, per spedire a Londra, al Sig. Smit.

22. Incominciato la Console di Francia.

23. Incominciato picciola Madonnina et altra miniatura.

25. Avuto dal Sig. Smit per le Quattro Stagioni cecchini duecento, e vinti due per il ritratto del Sig...[1]

31. Incominciato Mr...[2] Avuto cecchini 22. Incominciato il Capitanio... Avuto per il medesimo cecchini 22.

Giugno.

Li 31 incominciato in pastelle altro Inglese; avuto cecchini 22.

6. Incominciato altro. — Altro.

10. Altro in miniatura. — Avuto dal Sig. Brun cecchini 20.

Luglio.

6. Scritto a Modena e mandato la carta.

7. Scritto a Mr Mariette le fils, Rue St. Jacques aux deux colonnes d'Hercules à Paris.

22. Avuto dalla Console di Francia una tabacchiera d'argento e dodeci cecchini. — Incominciato in pastelle l'Estate ed altre testine.

Agosto.

Li 6 incominciato un pastello per Mr Zabach. — Incominciato due copie.

30. Scritto a Mr Zabach e dato per il porto della scatola L. 32.

Settembre.

Li 6 scritto a Mr Mariette.

Li 19 dato al Sig. Smit quatro ritrati.

24. Avuto dal Sig. Smit cecchini novantadue.

27. Incominciato il ritratto in grande della Duchessa di Fiano.

28. Incominciate due mezze figure.

[1] È in bianco.

[2] Come sopra.

Ottobre.

Li 4 incominciato le figlie della Duchessa di Fiano. — Incominciato copia d'un quadro di Pellegrini.

Novembre.

Dato al Sig. D. Tomaso per messe cecchini due.

10. Avuto per li ritratti della Duchessa di Fiano cecchini cinquantasette.

11. Incominciato la copia di Milord ecc. di Richemond.

22. Ricevuto lettera delli 19 settembre di M. Mariette. — Altra di Mr di Lonville con la cassetta di pastelle.

23. Risposto a Mr Lonville.

28. Risposto a Mr Mariette. — Avuto dal conte Collalto una medaglia.

29. Incominciato il ritratto del padre Gabrielli.

Decembre.

2. Incominciato la Giustizia e la Pace in pastelle.

16. Incominciato in pastelle... Inglese.

22. Avuto dalla... Inglese, cecchini 22.

1727.

Gennaro.

.... Avuto lettera di M. Zabac delli 6.

.... Incominciato in pastelli...[1] Re.

23. Incominciato in pastelli la Capella.

24. Scritto a M. Zabach. Avuto dal Console di Francia cecchini cinquanta.

Febbraro.

12. Incominciato Inglese biondo.

19. Altro inglese bruno.

27. Scritto a Mr Crozat. — Avuto lettera e risposto a Mr Zabach.

Marzo.

— Avuto per il ritratto della Capella cecchini 22.

4. Dal Sig. Inglese bruno cecchini 22.

[1] Illeggibile.

8. Risposto al Card. di Polignac.

12. Incominciato in pastelli il figlio di Mylord Portelant.

22. Avuto dal figlio di M.d Portelant cecchini 22.

27. Avuto dal Sig. Westenappe d'ordine del Sig. De Groot cecchini 30.

Aprile.

8. Incominciato una miniatura.

16. Incominciato la copia della Principessa Benedetta.

19. Incominciato il ritratto del Console. — Incominciata una miniatura.

Maggio.

— Incominciato una testina per il Cognato. — Altra mezza figura.

26. Incominciato la contessa Bolognetti. — Altro ritratto.

31. Scritto a Mr de Morville ed al Cardinal di Polignac.

Giugno.

S. Isepo, ritratto del Vanet, modelletti.

Luglio.

3. Picciolo ritratto della Bolognetti.

10. Avuto dalla Pisani per il ritrattino della Principessa Benedetta cecchini 10. — Incominciato la pastella per Mr de Morville.

19. Incominciato la Filosofia e la Poesia per il Card. di Polignac.

25. Scritto a Mr Crozat ed a Mr Mariette.

Agosto.

2. Avuto dall'Ambasciatrice di Francia cecchini 30 per la pastella di Mr di Morville.

4. Incominciato la Maddalena. — Avuto per il ritratto della Bolognetti dal C. cecchini 22.

Settembre.

Li 2 incominciato una testina per Bercstat.

23. Incominciato l'Elettore di Magonza in pastelle. — Avuto dal console di Francia cecchini sessanta per il Cardinale e sedici per lui.

29. Si parlò per le Quattro Stagioni per Mr di d'Ormond. Mr Bofort ha le altre, e ha dato, d'ordine dell'Elettore, per il ritratto cecchini 25. — Mandati li due ritrattini alla Labia.

Ottobre.

Li 8 incominciato una Stagione. — Incominciato il ritratto della Principessa Enrichetta.

27. Incominciato altra Stagione.

Novembre.

.... Incominciato la copia del Liberi.

18. Incominciato il Sig. Inglese.

... Spedita la miniatura al C. di C.

(*Dicembre non è segnato*).

1728.

Gennaro.

1. Incominciato il ritratto della Console in pastelle.

Febbraro.

7. Incominciato il Sig. Cordon.

9. Incominciato M. di Cantilion.

10. Incominciata la copia dell'Elettore. — Scritto al Sig. Schroder.

17. Da Mr Cordon avuto cecchini 25.

18. Altra copia dell'Elettore.

24. Incominciato altro ritratto della Console in pastelli.

Marzo.

5. Scritto al Sig. Vitafano a Mantova.

22. Incominciato una testina.

Aprile.

— Avuto dal Sig. Smit cecchini vinticinque.

29. Incominciato una testina.

25. Avuto dal Console di Francia cecchini 16.

Maggio.

Li 4 incominciato il ritratto della Principessa Benedetta.

19. Incominciato il ritratto in pastelli d'un colonnello Inglese.

22. Incominciato in pastelle il ritratto della M. Lucina Milanese. — Scritto alla Daccia ed all'Accademia di Roma.

28. Scritto a Mariette. — Avuto dal colonnello cecchini vinticinque.

Giugno.

— Dato due testine al Pellegrini, una Madonnina.

Li 23 avuto l'invito dalla Conti da Lucca, e dal Signor Vitafano cecchini duecento e quarantasei per le Quattro Stagioni e due ritratti.

Luglio.

10. Scritto a Vitafano.

Li 12 consegnato le due casse dell' Elettore di Colonia al Trevano. — Per il ritratto della P. B. fatto all'abate Lazzari cecchini dieci.

25. Incominciato Milord...

30. Avuto cecchini vintidue.

Agosto.

— Incominciato in pastello mezza figura che rappresenta la rap...[1]

[1] La carta è strappata.

6. Incominciato un Cavaliere giovane, incomodato da male nelle gambe.

16. Incominciato il fratello del sopradetto.

19. Avuto dalli sopra detti Cavalieri cecchini quarantaquattro. — Incominciato in picciolo di pastelle la... Dama Veneziana.[1]

Settembre.

Li... incominciato il ritratto del Principe di Sfancerberg (*Schwarzemberg*), Diectresten, e De Pour. — Avuto dalli due ultimi cinquanta ongheri. — Dalla Dama fatta in picciolissimo ovato di pastelli otto cecchini.

Ottobre.

— Incominciato varie teste; S. Elisabetta. — Mandato questa ed una Vergine al Pellegrini alli 12 novembre.

Novembre.

24. Avuto per il ritratto della Lucina, dama Milanese, cecchini 15.

(*Il Dicembre non è segnato*).

[1] Il nome è in bianco.

III.

LE GALLERIE DI FIRENZE.

Il compimento datosi a quattro nuove sale al primo piano del palazzo degli Uffizi, permise in quest'anno il trasferimento della insigne collezione degli auto-ritratti dei pittori celebri, che da molto tempo era divenuto indispensabile, non essendo più nelle due sale che le erano assegnate nel piano superiore nessuna possibilità di collocamento pei nuovi ritratti, che da esimi artisti d'ogni nazione, a preghiera della Direzione delle Gallerie fiorentine, vengono inviati ad accrescere ed a nobilitare viepiù la splendida raccolta. Anzi, anche quelli che già vi erano riuniti vi stavano a grande disagio, appesi fino a tale altezza sulle pareti, che molti di essi sfuggivano affatto alla vista. Collocati poi confusamente, senza alcun ordine o distinzione di nazioni e di tempo, riusciva difficilissimo il rintracciare in tanta quantità quello dell'artista che si sarebbe voluto esaminare. Per i ritratti anteriori al secolo presente esistevano anche altri inconvenienti; quasi tutti quelli in tela (e sono la maggior parte) erano ancora tirati sugli antichi telai fissi, e rimanevano però lenteggianti e imborsati, quando pei cambiamenti atmosferici le tele aumentano le loro dimensioni. L'aver poi per essi, nel riordinamento del 1700, adottato un modello unico di cornici (troppo meschine e sormontate da cartelloni barocchissimi ove erano scritti i nomi de' pittori, in grandi lettere) e l'aver voluto disporli, come file di soldati, su tante linee parallele, aveva fatto trovar comodo che tutti, o pressochè tutti, presentassero le stesse dimensioni; e si erano portati quelli di più piccolo taglio alla grandezza degli altri mediante aggiunte di tela o legno, tinte in nero, tutto all'intorno; nè era sembrata cosa sconveniente per molti dei maggiori, il tagliare o ripiegare le tele, tanto da dar loro la misura desiderata. Il sostituire pertanto ai vecchi, nuovi telai a chiavi, e il restituire alle primitive loro dimensioni tutti quelli pei quali era possibile, fu un'operazione non piccola; e ne venne di con-

seguenza il rinnovamento di quasi tutte le cornici, impiegando e riducendo quelle che dei migliori tempi e più decorose erano nei magazzini, moltissime facendone eseguire dietro antichi e assai ricchi modelli, nello stile del tempo cui i ritratti appartenevano. Terminati questi lavori preparatorî, si venne poi alla disposizione da darsi ai ritratti nelle nuove sale; e la più ragionevole classazione parve quella per nazionalità e per ordine di secolo, ponendone le indicazioni in grandi cartelli infissi nell'imbasamento di legno che circonda le pareti delle sale. Nè parve da trascurare che il nuovo collocamento evitasse quella uggiosa monotonia delle linee parallele, e presentasse all'occhio un insieme il più possibile armonioso.

Non poteva venir dimenticato di trasferire nelle nuove sale anche la statua del cardinale Leopoldo de' Medici, iniziatore benemerito dell' importantissima raccolta, statua fatta a lui erigere dal nipote Cosimo III de' Medici nella sala stessa ove i ritratti furono in prima raccolti, con l'iscrizione che mi piace riferire:

LEOPOLDO AB ETRVRIA CARDINALI
NVMISMATVM TABVLARVM SIGNORVM GEMMARVM
OMNIVM DENIQVE DELICIARVM
ERVDITAE ANTIQVITATIS
VINDICI ARBITROQVE
INTER HAEC IPSIVS MONVMENTA
VERE REGIA
VIVOS AC SPIRANTES QVASI VVLTVS
PICTORVM TOTO ORBE CELEBRIORVM
PROPRIA MANV AETERNITATI CONSECRATOS
PATRVO DE SE DE CIVIBVS
DEQVE POSTERIS OPTIME MERITO
COSMVS III . M . ETR . D . MEMOR GRATVSQVE
SVVM QVOQVE VTI PAR ERAT LOCVM DEDIT.

Il nuovo aspetto dato all'illustre collezione, ponendone in miglior vista le opere più distinte e crescendo il decoro del loro arredamento, nonchè la classazione fattane, sembra aver incontrato il gradimento generale; ed è giusto che io porga le lodi meritate al mio solerte collaboratore signor Eugenio Pieraccini, conservatore delle Gallerie degli Uffizi e dei Pitti, il quale meco vi si affaticò col maggiore zelo ed affetto.

E non pochi furono i nuovi ritratti che entrarono a far parte della collezione, e ad aumentarne il pregio col nome e con l'opera. Furono cioè quelli dei professori: Alma Tadema, Carl Becher, Domenico Morelli,

Walter Langley, Hubert Herkomer, Richard Bergh. Di molti altri si ha formale promessa di sollecito invio dai chiarissimi autori.

Altri gentilissimi e pregiati doni vennero fatti alla Galleria dei quadri moderni; cioè, dall' illustre artista comm. Guglielmo de Sanctis di Roma, un ritratto da lui dipinto, del compianto comm. Marco Tabarrini, bellissimo ritratto, ricco di somiglianza e di verità. Dai figli del pittore Luigi Gregori, morto in America, il ritratto di lui, dipinto da sè stesso. Il Gregori fu allievo dell'Accademia di Bologna ed ivi produsse pregiate opere nella giovinezza; passato poi in America, tenne colà in onore per molti anni la pittura italiana, eseguendovi parecchi quadri di storia, e massime grandi scene della vita di Colombo.

Anche al Gabinetto delle stampe venne fatto dono dall'egregio artista signor Eugenio Damele di una pregevole incisione della *Cleopatra* di Guido Reni, da lui eseguita e dedicata all'Accademia Ligustica di Belle Arti.

Entrò poi a far parte delle collezioni della Galleria degli Ufizi una gran tela di Luca Giordano, figurante il trionfo di Galatea, la quale fino dal 1865 era stata dalla nobile famiglia dei Pazzi quivi depositata con assenso governativo, conservandone per altro intera la proprietà; ora poi, volendola esitare, il Ministero dell'Istruzione credè conveniente di conservarla alla Galleria, essendo una bella e ben mantenuta opera del celebre maestro, del quale non possedeva che due piccoli dipinti. E l'acquisto venne concluso ad assai favorevoli condizioni.

Galatea siede ignuda su di una conchiglia, tratta da due delfini che essa guida con un nastro, ed è sorretta da Nereidi e da Amori, mentre Tritoni, Ninfe ed Amori le fanno corteo fra le onde, ed altri puttini volanti spargono fiori sul suo capo; su di uno scoglio vedesi il bel pastore Aci, che, converso da lei in fiume, getta acque abbondanti dalle chiome e da tutte le membra. Il quadro è di figure grandi quanto il vero, e di molta grazia e armonia di colorito.

La collezione dei disegni pure ebbe un incremento per l'acquisto fatto di parecchi disegni, opera per la più parte di lodatissimi artisti del presente secolo. E cioè:

Di Antonio Canova:

La morte di Socrate — schizzo a penna e acquerello.
Primo pensiero per la statua « La Concordia » — schizzo a penna.
Ritratto dell'autore — matita nera.
Pensiero per il gruppo « Amore e Psiche » — in penna.
Studio per un gruppo di Venere e Amore — matita nera.
Ritratto di « Isabella Albizzi, nata Contes.a Teotochi » — matita rossa.

Marte e Venere — matita rossa.
Ritratto muliebre — matita rossa.
Ritratto muliebre — matita rossa.

Di Giovanni Duprè:

Stemma retto da due putti — schizzo a lapis.
Schizzo per una statua di Pio IX — penna e acquerello.

Di Luigi Pampaloni:

Schizzo di putto scherzante con un'anatra — in penna.
Amore — schizzo a penna.

Di Lorenzo Bartolini:

Pensiero pel gruppo dell'« Astianatte » — lapis e penna.
Altro pensiero pel medesimo soggetto — penna e bistro.
Altro pensiero pel medesimo soggetto — lapis e inchiostro turchino.
Altro pensiero pel medesimo soggetto — lapis e penna.
Schizzo del gruppo principale del monumento a Demidoff — lapis e penna.
Studio per la « Fiducia in Dio » — penna e acquerello.

Di Giuseppe Bezzuoli:

Caino che uccide Abele — matita rossa e gessetto.
Episodio del « Diluvio » — matita nera e gessetto.
Giovanni delle Bande Nere al passaggio dell'Adda — matita nera e gessetto.
Santa Famiglia — disegno in penna.

Di Giuseppe Sabatelli:

Pensiero per la « Battaglia del Serchio » — penna.

Di Aristodemo Costoli:

La Carità — penna e acquerello.
Galileo — schizzo in penna e acquerello.

Di Baldassarre Calamai:

Lanciotto — penna.
Ritratto dell'autore — matita nera.

Di Enrico Pollastrini:

Gli esuli senesi — lapis e acquerello.

Di Giovanni Fattori:

Battaglia di Custoza — penna e acquerello.
Pattuglia in perlustrazione — matita nera.

Di Giuseppe Moricci:

I Francesi accampati alle Cascine nel 1859 — schizzo a penna e acquerello.

Di Pio Fedi:

Studio pel « Ratto di Polissena » — penna e biacca.

Di ZANOBI CANOVAI:

Il bruciataio — penna e acquerello.

Di EGISTO ROSSI:

Ritratto del pittore Bellucci — matita nera.

Ritratto di Carlo Lorenzini — a penna con inchiostro turchino.

La Galleria Palatina ricevè nuovo lustro per l'apertura della ricchissima scala d'accesso, commessa dalla munificenza di S. M. il Re d'Italia al compianto architetto Luigi Del Moro, del quale fu questa l'ultima opera, compita solo da pochi mesi allorchè egli venne repentinamente a mancare; e nello splendido vestibolo fu trasportata una bellissima vasca marmorea che trovavasi nella R. Villa di Castello, villa di antica proprietà della famiglia Medici, dove stava, prima in mezzo a un piccolo prato, poi nella grotta annessa alla villa, per ripararla dalle intemperie. Ha base triangolare, ornata di fogliami agli angoli e poggiante su zampe di leone; nella parte superiore della base vedesi nei triangoli lo stemma mediceo, e in due delle sue facce è scolpita in un nastro l'impresa SEMPER, mentre nella terza è il seguente distico:

NE SIS PREDA TVIS ATHEON DEVS AVREVS VNDA
IN VOLVCRES VERTIT VEL ADAMANTA VIROS

La tazza è ornata all'esterno, in prossimità del labbro, di un fregio in bassissimo rilievo, consistente in due delfini legati insieme per le code ed aventi fra loro una conchiglia, e questo gruppo è ripetuto tutto in giro alternato con un vaso. Dal centro interno della tazza si erge una colonnetta a forma di vaso scolpito di vari ornamenti, e fornito di due manichi attorti a fune. Sul labbro superiore di questo s'innesta un'altra tazza assai più piccola dell'inferiore, ed ornata solo di quattro mascherette, nel cui centro sta dritto un fanciullo che tiene pel collo, carezzandolo, un cigno. Tale opera fu sempre attribuita a Donatello, e ne ha infatti tutti i caratteri fino alla seconda tazza; ma questa ed il putto che la sormonta, sembrano di altra mano ed opera di tempo posteriore; ed oltre la fattura diversa dalla donatelliana, anche la qualità del marmo, assai più ordinaria di quella delle parti sottoposte, che sono di marmo statuario, e il non innestarsi perfettamente con esse, sembrano persuadere che la parte superiore sia un restauro o una sostituzione. Ed è molto probabile che la scultura che trovavasi in origine alla sommità della vasca, rendesse più facile l'interpretazione del distico che sta nella base.

Vennero poi eseguite parecchie riparazioni intorno ai dipinti delle due Gallerie per raffermarne il colore che si sollevava, e toglierne macchie

provenienti dagl'inconsulti restauri, che furono loro in addietro apportati non a benefizio, ma, pur troppo, ad aumento dei danni recati dal tempo; e non sarà mai lamentato abbastanza che a persone così ignare dei buoni metodi di riparazione sieno stati affidati per anni ed anni i tesori dell'arte nelle Gallerie fiorentine, i quali ne ebbero in assai numero deplorevoli guasti; ed a questi è ora forza di riparare per quanto è possibile. Fra i più importanti di quei dipinti cui furono rivolte in quest'anno le mie cure, fu la sublime deposizione dalla croce che vedesi nella Galleria Pitti, opera forse la più bella che uscisse dal pennello di Pietro Perugino, e di cui esso stesso, al dir del Vasari, dichiarò alle monache di Santa Chiara che non avrebbe saputo rifar l'eguale; e ne venne raffermato il colore sollevatosi per causa delle colle e vernici stese sovr'essa, e ne furono asportate le macchie più sconce prodotte da queste, e dai ritocchi fattivi con colori a olio; ma non fu creduto prudente di remuovere i grandi tratti di ridipinto che sono nei panni di varie figure, temendo troppo che sotto di essi il colore originale non più sussista, asportato da una inconsulta lavanda. E ciò mi par dovere di dire apertamente, per mettere in guardia le future Direzioni ed il Ministero dell'Istruzione, onde sia sempre adoperata ogni maggior diligenza e severità nel procurare alle Gallerie riparatori abili e veramente coscienziosi.

Ma un'altra grande riparazione venne intrapresa e condotta a fine in quest'anno, quella cioè di una delle due colossali tele di Rubens.

« Firenze ha accaparrato i più bei Rubens dell'Italia, e vi sono pochi Musei ove egli sia più degnamente rappresentato che agli Uffizi ed ai Pitti ». Così si legge nel volume dedicato alle opere di Rubens da un'accolta d'illustri scrittori francesi, pubblicato coi tipi dell'*Art* il 1888, ed è molto esatta l'osservazione, poichè nella Galleria Pitti sono sette bellissimi quadri di lui, cioè: quello detto *dei filosofi*, ove ritrasse sè stesso ed il fratello suo in atto di ascoltare i ragionamenti di Giusto Lipsio ed Ugo Grozio, stupendo dipinto di una vita e di una vigoria sorprendenti. *Le conseguenze della guerra,* quadro allegorico e filosofico eseguito nella maturità dell'ingegno suo, quadro il più studiato e più condotto, forse, fra le infinite opere dell'insigne maestro; ed egli stesso lo descriveva e ne dichiarava il significato inviandolo in Firenze al pregiato suo collega nell'arte, Giusto Subtermans, con la bella e nobile lettera in che lo pregava di ritoccarlo dove ne facesse bisogno, o per danneggiamento del viaggio, o per sua dappocaggine. *San Francesco in orazione,* quadro di forte sentimento e di mirabile vigoria. *Le ninfe sorprese dai satiri,* gran tela che alcuni critici non ritengono interamente di sua mano, e credo a ragione, ma nella quale è pure molta grazia di composizione e brio di colorito. *La Sacra Famiglia,* incantevole per grazia di espressione e di colore, con quei

due biondi fanciulli, Gesù carezzante con affettuosa dimestichezza san Giovanni, che riceve le carezze con reverente compiacenza; e infine gli stupendi paesaggi figuranti *Il ritorno dei villici dal lavoro* in una campagna fiamminga, mirabile insieme di verità e di poesia, e l'altro che presenta *Ulisse nell'isola de' Feaci* e il suo incontro con Nausicaa, opera di composizione e d'immaginativa ricchissima. Nella Galleria poi degli Uffizi ammiransi i *due ritratti propri,* fatti a qualche distanza di tempo e ambedue bellissimi, nella collezione degli autoritratti dei pittori celebri; quello della sua prima moglie Elisabetta Brand, uno de' più insigni ritratti eseguiti dall'artista, e l'altro della bella e idolatrata Elena Fourment, se men gradevole pel colorito, elegantissimo però per forma e leggerezza di toni; *Ercole fra il Vizio e la Virtù* e *Venere e Adone,* dipinto di piccole dimensioni, ricco di figure e condotto con grande finezza; *Le tre Grazie,* studio in chiaroscuro di grazia e correttezza singolare, e di gran pregio; e infine le due immense tele figuranti *Enrico IV alla battaglia d'Ivry* e l'*Ingresso trionfale in Parigi dopo la battaglia,* le sole salvatesi dalla dispersione di quella sfortunata serie di grandi composizioni rappresentanti la vita e le azioni di Enrico IV, che Maria de' Medici gli aveva ordinata.

Recatosi Rubens a Parigi nel marzo del 1622 per collocare al loro posto nella Galleria del Luxembourg le istorie di Maria de' Medici allora compiute, prima della sua partenza nel settembre dell'anno stesso, il Re gli commetteva vari cartoni per servire di modelli ad arazzi, e la Regina questa nuova serie di colossali dipinti, da far riscontro agli altri eseguiti con tanto plauso. E Rubens vi dava mano con grande fervore, ideando scene di meravigliosa grandiosità e sbozzandone parecchie. Ma un nuovo dissidio manifestatosi nel 1630 fra Luigi XIII e sua madre, e il conseguente esilio di questa, fecero che la commissione rimanesse interrotta; ed è ben da immaginarsi qual dolore dovesse arrecare all'artista il lasciare in abbandono quelle grandi scene nelle quali già aveva speso tanto ingegno e tante fatiche! Sei quadri non terminati di quella collezione si trovano annotati nel catalogo della vendita fatta dopo la morte del grande maestro, ma due soli ne pervennero a noi, e son questi che vedonsi nella Galleria degli Uffizi; gli altri (forse meno avanzati) andaron dispersi e non se ne ha più notizia alcuna. Le due tele venute in possesso della famiglia Medicea si trovavano, nel decorso secolo, nelle stanze riservate del Granduca al Palazzo Pitti, e passarono il 1773 nella R. Galleria degli Uffizi a richiesta del suo direttore Raimondo Cocchi, che si proponeva di costituire in quella una sala o gabinetto di dipinti fiamminghi, allogando le grandissime tele nell'alto delle pareti, e sotto di esse piccoli quadri.

Avendo il Granduca Pietro Leopoldo accolta la domanda del Cocchi, quei dipinti vennero trasportati nella Galleria e collocati nelle opposte pareti di una gran sala, che poco appresso, cioè il 1779, il Granduca medesimo fece sontuosamente decorare dall'Albertolli con stucchi dorati e pitture a cammei, « simile (dice il Lanzi) nel gusto a qualche camera delle Terme di Tito, ma incomparabilmente più ricca di ciascuna di queste », perchè vi avessero degna sede le sedici statue greche rappresentanti Niobe e i figliuoli (allora molto più che oggi ammirate), le quali dalla Villa Medici di Roma vennero, per ordine di Pietro Leopoldo, trasferite in Firenze.

Ma le colossali tele del Rubens dovettero non poco soffrire nei successivi trasporti da luogo a luogo, e la foderatura e la riparazione fattane in mal modo da non abili artefici nocque più ancora alla loro conservazione. Le tele della fodera non bene unite a quelle assai sottili dei dipinti (alle quali per rafforzarle era stata prima applicata al di dietro una grossa mestica composta di cera, colla e terra rossa, impastate con una sostanza oleosa) formavano qua e là degli sgonfiamenti di pessimo effetto; e i ritocchi a olio profusi per tutto, al fine di nascondere le scrostature del colore, divennero col tempo oscure macchie, che deturpavano gli splendidi dipinti.

Anche il loro collocamento, sebbene in una magnifica sala, non poteva dirsi buono, perchè rimanendo dietro alle statue che in qualche punto gli sormontavano, avevano aspetto più di dipinti posti ivi a decorazione, che di opere sommamente cospicue.

E di tutto ciò la presente Direzione delle Gallerie si era da non pochi anni preoccupata, facendo conoscere al Ministero dell'Istruzione la necessità di apportare a quelle tele importantissime un'accurata riparazione, e ottenendo da quello l'approvazione della spesa occorrente. Ma con ciò non erano già sormontate tutte le difficoltà per poter dar mano all'opera sollecitamente; giacchè nella Galleria non esistevano sale di vaste dimensioni per i restauri dei dipinti, e per conseguenza bisognava fabbricare espressamente un locale ove quelle grandissime tele potessero trasferirsi per ivi venir riparate. Nessun'altra sala poi era disponibile nella Galleria che avesse ampiezza sufficiente a contenerle, volendo dar loro un migliore collocamento di quello che avessero nella sala della Niobe; talchè non poteva venirsi a ciò, se non quando si fosse potuto eseguire il trasporto della collezione degli auto-ritratti de' pittori in varie sale che si andavano preparando al primo piano del palazzo degli Uffizi, dove la Direzione aveva designato di collocarla.

La riparazione pertanto dei dipinti del Rubens ed il loro migliore collocamento, sebbene da parecchi anni fossero provvedimenti dalla Direzione prefissi e desiderati, dovettero protrarsi fino a che non si ebbe la

possibilità di recarli ad effetto, sormontando grandi difficoltà ed incontrando spese non lievi; e ciò volli avvertire in risposta a que' critici, i quali, sdegnando di assumere qualsiasi informazione, scagliano avventatamente contro la Direzione degli Istituti accuse di trascuranza, o di peggio, perchè ritardano il riparare a inconvenienti da essi notati, e che le Direzioni stesse già avevano notato assai prima di loro, e già studiati e preparati i non facili provvedimenti che dovevano render possibile il riparare.

Fabbricata pertanto e rasciutta che fu la grande sala destinata al restauro di quelle tele, la Direzione non pose tempo in mezzo a far dismontare dalle pareti di quella della Niobe i quadri del Rubens, insieme con l'altro di pari grandezza del Subtermans, rappresentante il Senato fiorentino che presta giuramento di fedeltà al Granduca Ferdinando II de' Medici giovinetto, questo pure in deplorevole stato per antichi e pessimi restauri. E sostituiva a quei dipinti nella sala detta della Niobe arazzi istoriati di fabbrica fiorentina, di colori alquanto svaniti, che benissimo si legano col tono chiaro della sala a stucchi, e servono veramente di decorazione alle sue pareti, facendo anche trasportare nel centro della sala il famoso *Vaso Mediceo* scolpito del Sacrifizio d'Ifigenia, il quale era stato sinora, con poca ragione, nella prima sala dei ritratti de' pittori.

Fu quindi dato opera alla nuova e perfetta foderatura del quadro rappresentante il trionfale ingresso di Enrico IV, liberando anzitutto il rovescio della tela dalla grossa mestica che accennai, e riducendola alla sua originaria finezza ed elasticità. Dopo di che, tiratala su nuovo e solido telaio a chiavi, venne posto mano alla diligentissima smacchiatura del dipinto, eseguita col più scrupoloso rispetto per ogni atomo del colore originale, che tornò a mostrarsi con quella limpidezza e quella calda intonazione datagli dall'insigne maestro. Il quale, sebbene ancor lungi dall'aver dato fine alla grande e imponente opera, di cui una parte rimase soltanto accennata con leggiere stropicciature d'asfalto e poche lumeggiature, ne aveva però già condotta la parte maggiore ben prossima al suo compimento, ed in modo meraviglioso per l'effetto, la forza e larghezza della magistrale fattura.

A due terzi a destra della tela, il Re, vestito di splendide armi e portante un ramo d'olivo, sporge a metà della persona da un alto e ricchissimo carro d'oro, tirato da candida quadriga, di cui Pallade, seduta sotto di lui, regge le redini, e una giovine bionda biancovestita modera la foga, tenendo al morso il primo dei cavalli; e vari cavalieri con bandiera aprono la marcia, e già son presso all'arco di trionfo, sotto il quale dovrà passare il monarca. Seguono Enrico IV, in candide vesti, le figure volanti della Fama e della Vittoria, e quella, posando appena l'estremità del piede sinistro sul carro e sporgendosi innanzi, tiene sul capo di lui

una corona di alloro, mentre l'altra, alquanto più in alto, sostiene sovra esso rami di palma. Dietro a queste vengono figure di genî che reggono i lembi dell'amplissimo manto pendente dagli omeri del vincitore, al cui carro fanno corona rubicondi sonatori di trombe, dalle schiene nude e dalle rigonfie gote, e un giovine poeta, nuda pure la schiena e incoronato di alloro, con in mano la lira, ne canta le lodi. Vien dietro al carro, con le mani avvinte al dorso e la fronte dimessa, un gruppo di prigionieri, dietro a cui si spinge gran folla di minuto popolo; ed anche sul dinanzi della scena stanno da ambe le parti popolari famiglie e donne e fanciulli plaudenti, a mostrare nel trionfatore il desiderato amico e benefattore del popolo. Solo un drappello di guerrieri marcia parallelo ai cavalli e al carro, facendogli scorta, i più disarmati e bizzarramente vestiti, e quale innalza con grande sforzo un trofeo d'armi sulla cima di un'asta, quale porta accesi fanali, forse con profumi, altro regge con le nerborute braccia a fatica, davanti al monarca, un grande vessillo bianco e celeste sparso di gigli d'oro, agitato dal vento, altri varie insegne guerresche; e misti ad essi marciano alcuni capitani in lucide corazze e romanamente ornati di svariati mantelli, con gambe ignude e sandali a' piedi, componendosi così la scena con quel misto di vero e di allegorico, di storico e mitologico, come è del costume dell'insigne maestro, ma da lui uniti con siffatto talento da formare un ricco e armonico insieme.

E veramente questa gran tela ha tutta la gravità e la solennità di una rappresentazione romana, sia ch'egli s'ispirasse direttamente alle opere antiche, sia, com'è più probabile e par dimostrato da alcune reminiscenze, che traesse ispirazione dal ricordo del trionfo di Giulio Cesare del Mantegna, veduto in Mantova allorchè giovinetto stette per qualche tempo alla Corte dei Gonzaga. Tutto però egli riveste del proprio carattere così originale e spiccato, ed in tutto è lui, Rubens, con la sua potenza di creazione e di esecuzione, con la foga dell'immaginativa, cui con perfetto accordo corrisponde la velocità della mano sapiente.

E questa insigne tela, ora tornata piana per accurata foderatura, e purgata dalle sconce macchie prodottele dagli antichi e grossolani ritocchi, andrà a prender posto sulle pareti della gran sala che fu già dei pittori antichi (la quale si sta ora meglio illuminando, appena sarà convenientemente riparata anche la sua degna compagna, la battaglia d'Ivry, colossale e sublime abbozzo, e, come disse un eminente scrittore francese, « anche men che abbozzo, uno schizzo in grande, gigantesco, tanto turbolento ed eccitato quanto lo fu giammai un primo getto », ma pieno di un tal furore d'ispirazione e di condotta, che questa tela, quantunque meno avanzata, è forse di merito superiore all'altra.

Due gruppi di feroci combattenti la compongono, l'uno centrale, l'altro a sinistra, e a contatto ambedue mostrano il più folto della mischia, il momento decisivo della battaglia.

Ed ecco, fulmine di guerra, giunge a furioso galoppo, sopra sauro cavallo il Re Enrico, cui Giove ha veramente armata del suo fulmine la destra; Bellona, mostrandosi fra le nubi sovra il suo capo, lo difende col proprio scudo; la Vittoria lo precede, sporgendo rami di palma, e dalle Dee piovono raggi di fosca luce sopra i nemici.

Ogni resistenza è sgominata all'apparire del Re; già i nemici mordon la polvere, cavalli e cavalieri rovesciandosi sul suolo; già degli ultimi superstiti, stretti in feroce duello, il capitano nemico, dall'elmo piumato e montante un superbo destriero bianco, vien trafitto di lancia da un cavaliere d'Enrico, partecipando al furore della pugna i destrieri che si accavalciano mordendosi al petto. Nel gruppo appresso, la nemica bandiera indarno strenuamente difesa, in mezzo a cavalli e cavalieri riversi sul suolo viene atterrata da soldati, che ferocemente strappano di sella il cavaliere che la impugna, e gli altri volgono in fuga. Seguono il Re alla corsa fantaccini armati di picche, inseguenti i nemici che già volsero le spalle, ed altri con i lunghi archibusi fanno fuoco su quelli, mentre i trombettieri dalle rigonfie gote intonano gli squilli della vittoria, e a lato ad essi galoppa l'alfiere che spiega al vento la bandiera del vincitore. Più avanti, sul margine del quadro (certo in omaggio all'uso del tempo che esige una qualche figura nuda sul dinanzi del quadro, o reale o allegorica), vedesi il cadavere ignudo di un giovine soldato, cui uno di que' vampiri che seguivan gli eserciti strappa di dosso un lenzuolo.

La tela, in pochissime parti centrali assai condotta, è in altre tuttavia appena coperta di colore preparatorio trasparente e stropicciato; in altre un semplice frego fatto con pennello tinto di bitume, accenna il moto di una parte della figura che avrà poi la sua forma corretta; ma quanta forza e quanto vigore di disegno in que' guerrieri accennati e non fatti, alcuni con armature del tempo come Enrico, altri romanamente vestiti; quanta immaginativa e verità in quei cavalli rotolanti sul terreno! Tanta è la foga dell'invenzione che appare in quel bozzo, che un illustre critico vi ha perfino scorto un cavallo con due teste in diverso movimento, per una correzione eseguita, non essendosi il maestro, egli dice, curato, nell'impeto dell'immaginare, di distruggere la prima; lo che realmente non è, ma è bensì vero che l'invenzione sembra nata sull'istessa tela senza cartone o studi preventivi, ed appare fulminea la mano che ferma col pennello la visione della fantasia.

Purtroppo anche questa splendida tela ebbe a soffrire, dalle cause medesime accennate per l'altra, e più di essa, notevolissimi guasti, a vari

dei quali sembra arduo il portar rimedio. Nè questa Direzione procederà alla riparazione, prima di averla sottoposta all'esame coscienzioso di competenti artisti, per far constatare lo stato in che trovasi, e prender con essi consiglio sul da farsi.

Nel Museo Nazionale fu dato un migliore ordinamento a varie collezioni, e fra queste alle sculture della sala Donatelliana, riunendo in testa alla sala, intorno alla stupenda statua del San Giorgio, le altre opere originali del grande maestro: il David in marmo e in bronzo, il San Giovanni in intera figura e il busto in bassorilievo del medesimo santo fanciullo, il bassorilievo in bronzo della Crocifissione, il busto in terra cotta di Niccolò da Uzzano e quello in bronzo di gentiluomo fiorentino, la statuetta in bronzo dell'Amore ridente; e collocando in modo più conveniente alle pareti i calchi delle altre opere di lui, che furono quivi adunate nell'occasione delle sue feste centenarie.

Ma il Museo si è poi arricchito di una nuova e insigne collezione, cioè quella delle medaglie del risorgimento, che, unita al monetiere e tenuta chiusa in armadi, era invisibile al pubblico con gran dispiacere e lamento degli studiosi. Separato ora dal monetiere (che verrà esposto nel Museo Archeologico) il medagliere formerà una delle collezioni più importanti del Museo Nazionale, sia pel numero, sia per la bellezza degli esemplari; e ivi sarà collocato in decorose vetrine alla pubblica vista, appena queste, che già furono espressamente ordinate, saranno pronte. Ma di tale splendida collezione non farò parola, dandone conto in questo stesso volume l'egregio cav. Supino, viceispettore preposto al Museo.

E. Ridolfi.

IV.

LA GALLERIA DELL'ARCISPEDALE DI S. MARIA NUOVA IN FIRENZE.

La Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze venne formata con la riunione dei vari dipinti ed altre opere d'arte che trovavansi nella chiesa, negli oratorî ed in altre località sia dello stesso Arcispedale, sia di altri ospedali e monasteri, i quali furono in vari tempi soppressi e riuniti o aggregati all'ospedale primario.

Già fino dal 1825, con lettera del 15 aprile, il Granduca di Toscana Leopoldo II, aderendo alla proposta fattagliene dal direttore della R. Galleria, che era il conte Giovanni degli Alessandri, aveva disposto che venissero trasferiti nella Galleria stessa vari dipinti che si trovavano nel quartiere destinato al maestro di casa dell'ospedale, alcuno dei quali in cattivo stato, « affinchè fosse convenientemente provvisto alla loro conservazione ed al restauro di cui taluni di essi abbisognavano »; e fra tali dipinti ne erano di molta importanza, cioè: una tavola rappresentante l'incoronazione della Madonna con moltitudine di angeli e santi, opera di Fra Giovanni da Fiesole, che già stava nel tramezzo dell'antica chiesa di Santa Maria Nuova; un tondo in tavola esprimente la Madonna con Gesù in grembo, San Giovannino e un angelo, di Lorenzo di Credi; un miracolo di San Benedetto, attribuito a Pesellino; due mezze figure, di Memling, l'una rappresentante San Benedetto, l'altra un ritratto d'uomo; una piccola tavola dello Stradano figurante il Calvario, ed altra di maniera bronzinesca esprimente la Madonna col Figlio, San Benedetto e Sant'Egidio.

Faceva considerare, l'egregio direttore nella sua relazione, come fino dal 22 marzo 1773, avendo il Granduca Pietro Leopoldo ordinato che fossero visitati non solo i quadri dei conventi soppressi, ma quelli che potessero essere nei tribunali e in altri luoghi pubblici, e ne fosse fatta una scelta per trasferirli nella Galleria ad oggetto di riunire i capi d'opera di pubblica pertinenza in un solo luogo, a maggior decoro della nazione,

per comodo degli studiosi, e per assicurarne la conservazione, la sua domanda fosse conforme allo spirito di quel decreto; nè gli sembrasse poi « vano il timore, che se nei tempi avvenire fossero in quell'Amministrazione amministratori meno zelanti ed avvistati degli attuali, potesse alcuno di quei quadri andare perduto, o fosse sostituita una copia e trafugato l'originale, come spesso (egli diceva) vediamo accadere ai giorni nostri per l'infedeltà di qualche servo compro dall'oro degli speculatori ».

Circa quarant'anni dopo il provvedimento consigliato dal conte Alessandri e ordinato dal Granduca della Toscana, l'Amministrazione dell'Arcispedale venne nel concetto di radunare in un solo locale tutti gli oggetti d'arte che possedeva, e di darne la vista agli amatori ed agli studiosi mediante una piccola tassa, per accrescere in tal guisa le rendite del pio Istituto, divenute scarse ai cresciuti bisogni e ai miglioramenti indispensabili. Ma tale reddito essendo risultato troppo meschino, e incalzando la necessità di nuovi lavori, l'Amministrazione rivolse domanda al Governo del Regno d'Italia perchè si facesse acquirente di quegli oggetti d'arte, di alcuni dei quali, preziosissimi, già aveva avuto offerte d'ingente somma da esteri Musei. Vennero allora dall'autorità governativa iniziate trattative per la cessione di tali opere alle Gallerie fiorentine mediante un compenso; trattative che, più volte interrotte per varie vicende, e riprese a distanza di tempo, furono solo di recente compiutamente concretate e concordate dalle parti.

Non mancando quindi ormai più se non che la sanzione del Parlamento nazionale al progetto di legge già presentato dal Ministero dell'istruzione pubblica per l'acquisto, e ritenendosi che quella sanzione non possa tardare a rendere proprietà dello Stato e nuovo ornamento delle Gallerie fiorentine le opere d'arte di quella collezione, così prendiamo ora ad accennare le più importanti di esse, fra le quali ne sono veramente di insigni.

Tralasceremo però di parlare di que' dipinti che già fanno parte della Galleria degli Uffizi fino dal 1825, perchè troppo ben conosciuti dagli studiosi e dagli amatori, i quali si soffermano da lungo tempo estasiati dinanzi a quella corona di soavissimi angeli, che cantando inni di gloria o dando fiato alle lunghissime trombe, si aggirano negli eterni splendori, intessendo composte danze intorno al loro Signore, che, maestosamente assiso su nubi leggiere formate da cherubini, incorona Maria, proclamandola regina del cielo, degli angeli, delle vergini e dei santi tutti dell'antico e nuovo Testamento, che in infinito numero assistono adorando (3ª sala della scuola toscana, n. 1290). E dopo tal sublime dipinto di Fra Giovanni da Fiesole, riguardano ancora con diletto il gentil tondo di Lorenzo di Credi figurante la Vergine col Bambino e due angeli adoranti (sala di

Lorenzo Monaço, n. 24); ma molto più attirano poi l'attenzione e l'ammirazione loro le due preziose tavolette del Memling, l'una rappresentante San Benedetto in cocolla, che reggendo nella sinistra il pastorale sta leggendo devotamente un sacro volume; l'altra un giovine di circa venticinque anni, con lunga zazzera color castagno e sopravveste scura foderata di martora, il quale prega a mani giunte, tenendo dinanzi a sè un libro aperto; le quali figure, stando ambedue dinanzi ad un'aperta finestra si distaccano su di un fondo finissimo di paese, e mostrano essere fatte per andare unite, presentando l'una il ritratto, per quanto dicesi, di un Portinari, e l'altra l'imagine del suo santo patrono (scuola fiamminga, n. 778, 769).

Ma lasciando di queste, e prendendo a dare un cenno delle altre principali opere che formano la presente collezione dell'Arcispedale, principieremo dalla più famosa che appartiene ad altro dei più rari fra i maestri fiamminghi del secolo XV, e che pure il Vasari nominò replicatamente fra i più celebri di essi, dicendolo *Ugo d'Anversa che fe' la tavola di Santa Maria Nuova di Firenze.* La quale testimonianza rende questo dipinto il solo conosciuto per veramente autentico di Ugo Van der Goes, che, com'è noto, condusse gli ultimi diciassette anni della sua vita in un chiostro, ivi pure cercando invano quella pace che nel mondo gli aveva rapita un amore sventurato. Gli fu commesso da Tommaso Portinari, ricco mercante fiorentino, rappresentante della Casa Medici a Bruges, per la chiesa dell'ospedale di Santa Maria Nuova in Firenze, fondato da un antenato suo, Folco di Ricovero, padre della Beatrice di Dante, e del quale i Portinari rimasero per secoli patroni. Non si conosce la data precisa del dipinto; il Wauters lo supporrebbe eseguito fra il 1470 e il 1475, ma vi ha ragione di credere che fosse alquanto prima.

È un gran trittico di più che sei metri di larghezza e di due metri e 60 centimetri d'altezza, le cui parti laterali erano legate alla centrale a guisa di sportelli da chiuderlo; e i dipinti dovevano per fermo essere incassati in un ricco ornamento a forma di tabernacolo, il quale fu nei tempi andati supplantato da tre disadorne cornici rettangolari.

Nella parte centrale è figurata l'adorazione dei pastori; nelle laterali poi la famiglia del committente che dai santi patroni viene presentata all'adorazione del nato Salvatore (tavola 1ª).

È l'ora dell'albeggiare: il cielo limpido di una giornata invernale s'illumina d'una prima modesta luce ancora fredda, e solo al più basso orizzonte appare un chiarore giallognolo, che precorre il levarsi del sole. Ai ruderi di una fabbrica medievale, di cui è ancora in piedi una colonna grigia e una parte di muraglia, si collegano alcuni ritti di legname che sostengono una tettoia di paglia mezzo disfatta, lasciando vedere a distanza

Neg. Alinari

Fotomc Danesi Roma

GALLERIA DELL'ARCISPEDALE DI S. MARIA NUOVA IN FIRENZE

PARTE SINISTRA DEL TRITTICO DI HUGO VAN DER GOES

Neg Alinari — Fotomc Danesi-Roma

GALLERIA DELL'ARCISPEDALE DI S. MARIA NUOVA IN FIRENZE

PARTE MEDIANA DEL TRITTICO DI HUGO VAN DER GOES

Nec Alinari   Fototipia Danesi Roma

GALLERIA DELL'ARCISPEDALE DI S. MARIA NUOVA IN FIRENZE

PARTE DESTRA DEL TRITTICO DI HUGO VAN DER GOES

un castello con una loggia da un lato, e nella cui fronte cuspidata si disegnano un' ampia porta centinata e finestre bifore, quasi a sembianza di chiesa.

Una stradicciuola mena da quello ad un cancello di legno, dinanzi al quale stanno ferme due donne. Più indietro sono colli sui quali pascolano delle pecore, e vedonsi alcuni pastori sorpresi dall'apparizione di un angelo biancovestito, che annuncia loro la nascita del Messia; e già altri che ricevettero prima l'annuncio si mossero alla volta della capanna, e tre già vi giunsero, e si prostrarono sul limitare dinanzi allo spettacolo che loro si presenta. Giace nel centro di essa, steso sul nudo suolo, un ignudo bambinello, dal quale partono raggi di aureo splendore; e in ginocchio presso di lui la Vergine Madre, che a mani giunte e inchinato devotamente il volto, lo adora; e lo adora Giuseppe che scalzandosi per reverenza, sta in atto di prostrarsi sul limitare della capanna, quasi non osando avvicinarsegli maggiormente.

Molti angeli, quali in lunghissime vesti bianche o leggermente cerulee, e quali ornati di manti a forma di piviali, si librano al di sopra della capanna e vi penetrano per le rotture del tetto; altri stanno genuflessi sul terreno adorando il divino Pargolo, e quali vestiti solo di candide tuniche, quali portando sopra di quelle ricchissimi piviali e dalmatiche, e tutti poi corone di gemme. Sull'estremo limite della tavola e nella parte centrale di questa, un fascio di spighe di grano e due vasetti di fiori sono posati sul terreno sparso di mammole, quasi offerta dei devoti committenti; e l'uno de' vasi contiene alcune iris fiorentine (dette volgarmente giaggiolo) e un giglio di color giallo; l'altro una rametta di aquilegia e dei rossi garofani; nè è per fermo senza significato la scelta di tali fiori, dei quali gli uni sono l'emblema di Firenze, gli altri dei più comuni che fosservi coltivati; talchè ricordano con gentile sentimento la patria degli offerenti.

Nell'ala o sportello di destra (tavola 2ª), dalla parte interna, il fondo del quadro presenta in lontano un alto e scosceso monte, per un sentiero del quale discende a fatica una donna avvolta in alcuni panni, sorretta da un uomo d'età, che mostra prendere gran cura di lei; e dietro ad essi vengono un asinello e più addietro un bue. Più avanti poi, a sinistra della tavola, vedesi una piccola porzione di un edificio in pietra, che è certo una porta di città; ed il pittore volle rappresentarci Maria incinta, che insieme con Giuseppe muovono alla volta di Betlem per dare il loro nome al censimento ordinato da Augusto.

Sul dinanzi del quadro vedonsi dritti in piedi, in grandezza del naturale, i Santi Antonio abbate e Tommaso apostolo, i quali presentano al Salvatore ed alla santa sua Madre Tommaso Portinari e due suoi figlio-

letti maschi, tutti e tre genuflessi e preganti. Carico d'anni, con lunga barba e rivestito di oscura cocolla, il santo abbate si appoggia con la sinistra su grosso bastone, tenendo con la mano stessa un rosario; nell'altra porta un libro e un campanello. Ma ancora nel vigore degli anni è l'apostolo Tommaso, che ha veste color ciliegia, ed un verde mantello che quasi interamente lo fascia, e porta nella destra una lancia, a ricordare la ferita aperta con essa nel lato di Cristo crocifisso, e che egli chiese di toccare per credere alla sua resurrezione, mentre con la sinistra distesa fa atto di presentare, insieme con Antonio, il suo devoto e i figli di lui.

Il Portinari ha il capo scoperto, e i capelli tagliati in quadro sulla fronte gli scendono fino a mezzo l'orecchio. Porta un' amplissima cappa di velluto nero foderata di martora, che tutto il ricuopre spandendo i suoi lembi sul terreno, e lasciando solo apparire attorno al collo una breve lista della sottoveste rossa. I due fanciulli genuflessi dietro a lui hanno essi pure veste rossa e sopravvesti di velluto azzurro cupo lunghissime, ma senza maniche; capelli castagno oscuri, distesi come il padre, che scendono loro fino alle spalle, e gentilmente inclinano alquanto la testa, e giungono le piccole mani.

Nello sportello di sinistra (tavola 3ª) la scena è una campagna montuosa, e gli alberi spogli di fronde denotano la stagione invernale. Serpeggia fra i colli una via per la quale vedonsi venire innanzi tre personaggi a cavallo coperti di lunghe e ricche vesti, seguìti da altri a distanza a cavallo e su cammelli, e preceduti da due giovani valletti in abito corto; uno di questi, smontato dal cavallo, mostra di domandare la direzione della via ad un vecchio campagnuolo che gliela indica; mentre altre persone osservano, stando fra gli alberi, il passaggio della comitiva, nella quale il pittore volle per fermo rappresentare il viaggio de' Magi in traccia della capanna ove giace il divino fanciullo. Sul dinanzi poi della scena stanno quattro figure di donna di grandezza naturale, due in piedi e due dinanzi ad esse in ginocchio, a mani giunte, e cioè le Sante Maria Maddalena e Margherita, protettrici delle divote oranti, che sono Maria Maddalena di Francesco Baroncelli, moglie del Portinari, e la figliolina loro. Santa Margherita, sotto i cui piedi vedesi l'immane testa del drago, ha sciolti i lunghi capelli rossicci, che le scendono lungo le spalle; indossa un abito turchino cupo, e sopr'esso un rosso manto, di cui tiene con la destra aderenti alla vita i due lembi che cadono poi in abbondanti pieghe sul dinanzi dalla persona; e con la mano stessa regge una crocellina, con l'altra sostiene all'altezza del petto un aperto volume, volgendo il volto verso la santa compagna che le sta dal sinistro lato. Ha questa una ricca massa di biondi capelli rialzati sulla testa a guisa di berretto, che lasciano del tutto scoperte le orecchie e sono trattenuti da un pettine sull'alta

fronte; indossa una veste bruna stoffata d'oro, ed un'amplissima sopravveste di damasco bianco pure stoffato d'oro, che tiene rialzata sul dinanzi con la sinistra, dando luogo a ricchissime pieghe, mentre regge con la destra il bianco vasello del prezioso unguento.

Sul verde prato sono genuflesse le Portinari, volte verso la parte centrale del trittico, e la madre, dal volto lungo e pallido, porta sulla testa una specie di cuffia di stoffa nera che le nasconde affatto i capelli e s'innesta ad un alto cono tutto ricamato con perle, in cui si alternano le lettere T ed M (Tommaso e Maddalena), mentre dalla sua estremità superiore esce un lungo velo bianco che le percorre da tergo tutta la persona.

Un abito di velluto nero le fascia strettamente il busto, con strette maniche che si allargano alquanto sul polso, orlate di ermellino; dalla breve apertura sul petto sporge una lista della camicia, ed un collare di pietre e perle le adorna il collo. Una specie di stola di raso bianco le sta sulle spalle, riunendosi alla vita ad un'alta cintura della medesima stoffa bianca, fermata a tergo da fibbia d'oro; e la gonna con lunghissimo strascico che si svolge sul terreno mostra il rovescio di raso bianco.

La bambinetta inginocchiata a sinistra di lei ha volto più rotondo, e i capelli biondi le scendono lungo le spalle disciolti; anch'essa porta sul capo una specie di sciarpetta di stoffa nera (senza l'appendice conica) ornata da un lato di un gioiello di perle. Ha veste verde con corsetto affibbiato davanti da un nastrino azzurro, e tutto orlato di gallone d'oro sul petto e sui fianchi, e dall'apertura sul dinanzi apparisce la sottoveste in velluto violaceo con una lista della camicia. Essa pure ha il collo adorno di ricco collare di pietre e perle, dal cui centro pende un gioiello. Le strette maniche sono orlate di velluto nero, e così pure la lunga gonna che riposa sul terreno termina in un'altissima fascia di velluto nero.

Nel tergo dei due sportelli sono dipinti in chiaroscuro la Vergine annunciata in quello di destra, e l'Angelo annunciante nell'altro. Ognuna delle due figure campeggia in una grande nicchia con arco di pieno centro, il cui interno è ornato di scannellature. Maria è seduta tenendo la mano manca sul petto e la destra su di un libro aperto che le sta a lato; ha i lunghi capelli disciolti sulle spalle, ed è involta in un manto che dalla testa le scende lungo la persona e le riposa sulle ginocchia, involgendole completamente la parte inferiore. L'Arcangelo ad ali aperte piega le ginocchia dinanzi a lei, come giunto appena a toccare la terra, e con la destra alzata indica il cielo di cui vien messo, mentre sorregge con la sinistra un lungo scettro, a testificare la suprema autorità che l'invia. Un'amplissima tunica lo riveste, e dagli omeri gli pende il mantello, qui pure in forma di piviale, trattenuto sul petto da larga fascia che unisce i due lembi.

Il grandioso insieme di questi stupendi dipinti, la severità che gl'impronta, la correttezza del disegno, la robustezza, il succo, la trasparenza del colorito, la varietà delle stoffe, lo studio scrupoloso del vero che vi si scorge, e la squisita esecuzione e finezza di ogni loro parte, fanno sull'animo del riguardante, artista o amatore, un'impressione vivissima, profonda. Ben si comprende come Tommaso Portinari, ricchissimo signore, si compiacesse d'inviare nella sua patria, e a quella chiesa in cui fin dai tempi di Giotto (secondo è tradizione) si adunavano gli artefici, uno splendido saggio di quella pittura fiamminga in mezzo alla quale egli viveva; saggio che mostrasse loro le grandi qualità di essa, e a qual perfezione fosse pervenuta la tecnica della pittura a olio, che in Italia poteva ben dirsi allora incipiente, e che raramente raggiunse anche di poi varie delle invidiabili qualità dovute alla bontà dei metodi adoperati dai pittori fiamminghi. Ed è ben da credere che parecchi degli artefici fiorentini intensamente studiassero quel dipinto per chiedergli la rivelazione di quelle pratiche così perfette con che il Van Eyck l'aveva quasi innovata, aggiungendo agli olî un glutine pel quale i colori rimanessero lucidi e diafani; glutine formato probabilmente dalla mistione agli olî di alcune resine, che procurava quella fusione, quella lucentezza, e quella inalterabilità del colore, che fanno così preziose le opere di quella scuola.

E fra coloro che più vi si dovettero applicare sembra certo essere stati i Pollaioli, di cui Piero era già iniziato a quel metodo di pittura da Andrea del Castagno; giacchè in varie delle loro opere, come nelle Virtù dipinte per la Mercatanzia, e nella tavola di Sant'Eustachio, troviamo delle stoffe di seta e di velluto dove l'effetto è raggiunto con velature, e broccati d'oro, nei quali la tessitura è imitata in modo maraviglioso con rilievi di colore; tecniche che mentre differiscono affatto dai modi usati dai fiorentini loro contemporanei, si assomigliano moltissimo alla maniera mostrata dal Van der Goes nel trittico de' Portinari. E sebbene anch'essi, massime nelle carni, sieno ben lontani dalla finezza e fusione della pittura fiamminga, e mostrino tuttavia il non pieno possesso di una tecnica diversa da quella fino allora adoperata, pur si scorge nell'opera loro la ricerca di quelle qualità, di cui la tavola dei Portinari offriva luminoso esempio.

E su di essa dovè lungamente meditare il giovinetto Leonardo, che tutta la vita studiò sulla commistione degli olî e delle resine, al fine di ottenerne glutini che gli fornissero il più adatto modo a quell'impasto finissimo e a quell'impiego di velature, che sempre riguardò come il solo modo di pervenire nella pittura a quella perfezione del chiaroscuro, a quella forza e trasparenza da lui vagheggiata.

Il trittico del Van der Goes dovè, dopo essere stato tolto dal maggiore altare della chiesa, star lungamente in luogo ove era esposto ad esser

Neg. Alinari Fototipia Danesi - Roma

GALLERIA DELL'ARCISPEDALE DI S. MARIA NUOVA IN FIRENZE

TERRACOTTA DEL VERROCCHIO

guasto per la trascuraggine e poca cura che di esso si aveva; ma fortunatamente era tenuto con gli sportelli chiusi, talchè il male si limitò alla parte esteriore di questi, cioè alle figure in chiaroscuro dell'Annunziata e dell'Arcangelo, che sono in qualche parte danneggiate e assai sudice. L'interno degli sportelli e la tavola centrale potrebbero dirsi invece di ottima conservazione, se quest'ultima e il dipinto dov'è il ritratto del Portinari non avessero perduta, per un pulimento alquanto spinto, quella vernice giallognola che a guisa di una calda velatura rende di una così gradevole intonazione lo sportello di sinistra, in cui sono le sante protettrici e la moglie e figlia del Portinari, il quale sportello ebbe la sorte di non esser toccato; ma non è esatto ciò che disse qualche scrittore, che cioè quelle due parti del trittico sieno alterate dai ridipinti, poichè dei ritocchi non ne hanno affatto.

Gli altri dipinti della collezione appartengono tutti alle scuole italiane, e i più alla fiorentina, movendo dal secolo XIV per giungere fino al XVII.

E cominciando dai più antichi, è notevole un grande e bel trittico cuspidato di *Spinello Aretino* (tavola 4ª), nella cui parte media vedesi il Crocifisso avente ai lati due angeli volanti, che raccolgono in tazze il sangue che gli sgorga dalle ferite delle mani e del costato; mentre altri librati sopra la croce, addolorati lo adorano. A destra del Redentore è figurata l'addolorata Madre, svenuta fra le braccia delle pie donne che la seguirono al Calvario, e dall'altro lato il diletto discepolo, e il centurione che impugna la spada dietro a lui; poi due figure barbate e avvolte in panni che guardano al Crocifisso alzando verso di esso le mani, e son certo i farisei che lo bestemmiano e lo scherniscono.

Nel compartimento laterale a destra vedesi la Vergine santa posta in mezzo da San Paolo e dall'evangelista San Giovanni, e in quello di sinistra è l'apostolo San Bartolommeo, avente ai lati Santa Caterina martire e San Domenico. Nella cuspide centrale poi è figurato il Cristo, e nelle laterali Maria annunciata e l'Arcangelo annunciante. Questo dipinto di Spinello è molto rimarchevole per la sua finezza e la grande espressione delle figure, e del tutto imponenti sono poi quelle dei comparti laterali, riccamente panneggiate e della più bella esecuzione. È singolare che nel secolo XV il trittico ha ricevuto un'aggiunta al di sopra delle cuspidi, la quale ha reso la tavola di forma rettangolare, e nell'aggiunta sono stati dipinti i quattro Evangelisti coi loro attributi, in dimensioni maggiori di quelle delle figure del trittico; tali dipinti della scuola di Domenico Ghirlandaio sono pure pregevoli assai.

Di *Niccolò Bonaccorsi* da Siena è una gentile tavoletta di finissima ed elegante fattura, che già fece parte di un dittico da chiudersi a libro; ma separate le due parti, l'una di esse, sulla quale leggevasi il nome

dell'autore, andò dispersa, e venuta in mano di commercianti di antichità, passò all'estero vari anni addietro. Quella rimasta, figura la presentazione al tempio, dove Maria giovinetta accompagnata dai genitori suoi, i Santi Giovacchino ed Anna, è ricevuta dal gran sacerdote, mentre non pochi personaggi d'ambo i sessi assistono alla cerimonia.

A *Don Lorenzo Monaco* sembra potersi attribuire un piccolo tabernacolo a sportelli, ne' quali sono dipinti esternamente di chiaroscuro due angeli adoranti, e dal lato interno San Francesco e San Bernardino da Siena. Nel tabernacolo poi sta una tavolina mobile, dipinta d'ambo i lati, nell'uno dei quali è raffigurata l'Annunciazione di Maria, nell'altro la Pietà, ossia il Cristo morto che sporge con la metà del corpo dal sepolcro, intorno a cui stanno piangenti la Vergine e San Giovanni.

Una grande e importantissima tavola è quella attribuita a *Mariotto di Nardo* dal catalogo dell'Arcispedale (tavola 5[a]), e che fu un tempo nella chiesa dell'ospedale di San Matteo, fondato da Lelmo Balducci di Montecatini nel 1384 con annesso monastero, e compito dai consoli dell'Arte del Cambio che ne furono da lui istituiti eredi, nel 1410; soppressi poi da Pietro Leopoldo I il monastero e l'ospedale nel 1781, vennero quelle fabbriche destinate a sede di una grandiosa Accademia delle belle arti, e trasformate per servire a tal uso, sotto la direzione dell'architetto Paoletti. Accenna il Follini nella sua *Firenze antica e moderna,* che nella chiesa di quell'ospedale era « una tavola nella quale in campo d'oro, alla maniera di Giotto, si vedeva dipinto San Matteo, ed ai lati la sua conversione e miracoli del Santo », ed è quella appunto che troviamo nella Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova. Ma altre tavole antiche dovevano essere andate disperse per i vari cambiamenti avvenuti nella chiesa, poichè il gradino che ora è unito a questa tavola di San Matteo, sia per contenere storie d'altro santo, e sia per essere malamente connesso alla tavola e di non identiche misure, apparisce chiaro avere appartenuto ad altra della chiesa stessa che più non sussiste; la quale doveva rappresentare San Niccolò, giacchè i miracoli espressi nel gradino appartengono appunto alla vita di quel santo vescovo. Nell'ancona, che è divisa per tutta la sua altezza in tre compartimenti, è effigiato nella parte media su fondo d'oro l'apostolo San Matteo, grande figura largamente e ben panneggiata, con veste color celeste e manto rosso chiaro, stante in piedi sul terreno coperto di ricco tappeto; regge nella sinistra il libro dell'Evangelio e nella destra la penna. Ciascuno poi dei comparti laterali contiene due episodi della vita del Santo in figure di minor dimensione, cioè: La vocazione di San Matteo — San Matteo contro il quale sono lanciati due mostri in forma di draghi — San Matteo che risuscita un morto — Il supplizio dell'Apostolo.

Questa bella tavola, che rammenta la maniera dell'Orcagna, venne infatti eseguita da un suo allievo, Mariotto di Nardo di Cione, che il Vasari credè nipote di Andrea Orcagna, ma che il Milanesi, il quale dà notizia di molte sue opere, dichiara essere nato d'altra famiglia, cioè di Nardo di Cione scarpellino di Firenze; e gli venne commessa il 1415 per l'altar maggiore della chiesa dell'ospedale di San Matteo, pel quale già aveva eseguito altri dipinti a fresco.

Il gradino pure è diviso in tre compartimenti, nel medio dei quali è rappresentato Cristo crocifisso, cui Maria Maddalena genuflessa a piè della croce bacia i piedi, mentre il prediletto discepolo Giovanni piange la morte dell'amato Maestro. Dal destro lato vedesi la Vergine svenuta sostenuta dalle piangenti Marie, e il soldato con la lancia che aprì il fianco del Salvatore. Seguono d'ambo i lati i due ladroni crocifissi, e a destra un gruppo di soldati con le armi e le insegne; a sinistra altri soldati che giocano la veste di Cristo, mentre alcuni sono intenti a vedere chi risulti favorito dalla sorte. I compartimenti laterali son divisi dal centrale mediante una fascia nella quale mostrasi una S ed una M intrecciate, che è la sigla dell'Ospedale di San Matteo; e ciascun d'essi va suddiviso in due sezioni dove sono effigiati i miracoli del santo vescovo, fra i quali, quando esso, invocato, salva dal naufragio una nave pericolante, guidandone l'albero con le sue mani e riducendola nel porto di Mira; e quando sapendo che stavano per essere uccisi tre innocenti, accorre sul luogo del supplizio, e con ambo le mani afferra e trattiene la spada del carnefice, che già stava per calare sul collo di uno di quelli. Il dipinto, pel suo disegno e per la robustezza del colorito, sembrerebbe più che ad altri appartenere a Spinello d'Arezzo; e tanto la tavola che il gradino sono di bella conservazione.

Un'assai graziosa tavola della scuola umbra del secolo XV, di gentile fattura, è la Vergine col Figlio adorato da otto angeli. La Vergine sta seduta su di un guanciale posto sul pavimento coperto di un ricco tappeto, e porge il latte al bambinello Gesù che le tiene le manine sul seno. Otto angeli volanti contemplano la scena, e fra le nubi vedesi l'Eterno Padre benedicente.

Del secolo XV, appartenente alla scuola fiorentina, è pure un assai pregevole tabernacolo diviso in cinque compartimenti, nel cui centro vedesi la Vergine col Bambino fra le braccia, adorati da molti angeli che fanno loro corona, apparendo sopra di essi l'Eterno Padre. Nei comparti laterali sono nel lato destro i santi Pietro e Giovanni, e i due arcangeli Michele e Gabriele; dal sinistro i santi Antonio abbate, Bartolommeo, Niccolò vescovo, e Francesco. Nella cuspide centrale è figurata l'incoronazione della Vergine, e vari santi tengono il mezzo delle altre cuspidi in formelle rotonde.

Un altro dipinto dell'Angelico novera la collezione, il quale se non è dell'altissimo valore di quello dell'Incoronazione, che già vedesi agli Uffizi, è però sempre ragguardevole, e ha i pregi consueti di quel sublime maestro del sentimento e della purezza cristiana (tavola 6ª).

Rappresenta la Vergine che tiene il fanciulletto Gesù ritto sulle ginocchia, e al quale quattro angeli fanno corona. Esso, vestito di una tunichetta rosea e di una sottotunica, regge nella sinistra la palla rappresentante il mondo, e alza la destra in atto di benedirlo. La Vergine ha in capo un ceruleo velo che le discende sulle spalle, ed è poi avvolta in un manto azzurro. Il suo volto non è del più bel tipo offertoci dall'Angelico nelle tante sue Madonne purissime, ma è però graziosa molto, e gentile nella movenza e in tutta la persona; e pieni di grazia per i loro moti e per le eleganti vesti di che si adornano sono i quattro angeli che stanno attorno alla sedia, o cattedra, ove siede la Vergine, e massime l'ultimo a destra, che vedesi di profilo e ha le braccia conserte al petto, la cui testolina elegante è guernita di una folta massa di capelli biondi ricciuti. Sulle colonnette che adornano i fianchi della sedia son posati due vasetti di rose.

Questo dipinto non è stato annoverato nei cataloghi delle pitture di frate Giovanni da Fiesole, datici dai più recenti illustratori, ma dopo un attento esame io credo che non possa porsi in dubbio esser esso di mano dell'Angelico. Infatti il padre Marchese riferisce che da un antico catalogo lasciato dal cronista del convento di San Domenico di Fiesole appariscono eseguiti dall'Angelico oltre quelli tutti che esso enumera, anche altri dipinti da lui ignorati; e fra questi cita *una tavola in Sant'Egidio*, la quale è appunto quella che vedesi nella collezione dell'Arcispedale.

Altra tavola del secolo XV rappresenta la Vergine in trono, che tiene sulle ginocchia il bambinello Gesù, il quale porge l'anello a Santa Caterina inginocchiata ai suoi piedi. Assistono alla scena quattro giovani sante, fra cui Sant'Agnese, Santa Maria Maddalena, Santa Rosa da Viterbo. Il fondo presenta un muro ornato di marmi, sul quale sono dipinti vasi di fiori, e dal muro pende una ricca tenda di broccato d'oro, mentre sul terreno è disteso un tappeto. È gentile dipinto di ottima conservazione, di colorito gaio e di fine esecuzione, che assai arieggia il fare di Zanobi Machiavelli.

Opera di non poca importanza, sebbene alquanto danneggiata dall'umidità ch'ebbe a soffrire per lungo tempo, è una grande lunetta a buon fresco di *Andrea del Castagno*, distaccata dalle pareti del chiostro del già monastero Camaldolense di Santa Maria degli Angeli. In essa è rappresentato il Crocefisso intorniato dalla Vergine, da San Giovanni e dai due santi monaci Benedetto e Romualdo; figure tutte di grandezza naturale,

improntate di quella vigoria di disegno e di stile che è propria dell'autore, la quale si converte spesso in una fierezza soverchia e rozza, per la continua trivialità de' suoi tipi, ma che nondimeno dà alle opere sue un suggello d'individualità se non grata, potente. E queste qualità tutte si mostrano nell'affresco che ci sta dinanzi, il cui colorito ci apparisce però anche più privo di genialità che non sia di consueto quello di Andrea, perchè in parte corroso e svanito sotto l'azione dell'umidità e dei sali, che fecero guerra lungamente al dipinto.

Altra tavola del secolo XV, e che vien giudicata della maniera di *Piero della Francesca,* mostra la risurrezione di Cristo, che tenendo nelle sue mani la bandiera e la palma, trionfatore della morte esce dal sepolcro avvolto in candide vesti, rovesciando la pesante pietra che lo copriva. Quattro soldati dormenti circondano il sepolcro, due giacenti dinanzi ad esso stesi sul terreno, e altri due dietro, dei quali l'uno dorme, appoggiando il braccio sullo scudo. Il fondo del quadro presenta una strada fiancheggiata di grandi alberi, che mena alla città.

Una grande tavola di *Cosimo Rosselli* ci mostra, in dimensioni maggiori del naturale e in campo d'oro, la Vergine, che seduta sulle nubi rotte da serafini dalle ali di fuoco, tiene nelle braccia il divino fanciullo, mentre due angeli sostengono sul capo di lei una corona. Il dipinto ha i pregi e i difetti propri del maestro. La Vergine è figura larga e ben panneggiata; men bello è il Bambino, coperto in parte di un pannicello violaceo, e così i due angeli, alquanto duretti nelle movenze e nei contorni.

Il catalogo attribuisce a *Fra Filippo Lippi* una tavola figurante la Vergine seduta; la quale, volgendosi con la persona un poco verso destra, tiene adagiato sulle sue ginocchia il bambinello Gesù, che sporge verso di lei ambe le braccia amorosamente guardando, e fa atto di sollevarsi per abbracciarla. Essa, ponendogli una mano dietro alle spalle, gentilmente l'aiuta, mentre col volto inclinato alquanto dal destro lato, le palpebre calate, guarda in lui con affetto materno (tavola 7ª).

Dal Bode e dall'Ulmann per altro viene questo dipinto attribuito al Botticelli, ed è certo che se alcuno de' suoi caratteri lo avvicinano a Fra Filippo, la fratellanza con altre opere della giovinezza del Botticelli prevale, e specialmente con la Madonna dalla siepe di rose che vedesi agli Uffizi (n. 1303, 3ª sala della scuola toscana). Infatti il volto della Vergine è similissimo nei due dipinti, e potrebbe dirsi ritratto dallo stesso modello, giovandosi anche della medesima acconciatura; giacchè in ambedue la Vergine porta una specie di cuffietta di velo di egualissima forma, le cui cadute le scendono dinanzi fino al principio del seno. Quel tipo però di volto rotondeggiante, con alta fronte sporgente, col naso corto e carnoso, e con le labbra molto pronunciate, è abbandonato dal Botticelli nelle opere

dell'età più matura, delle quali è uno dei più particolari caratteri, e può dirsi costante, l'ovale allungato dei volti, e qualche volta anche in guisa soverchia; e nemmeno gli angeli, sia pel carattere de' lineamenti, sia pel taglio de' capelli, arieggiano ai tipi più vagheggiati posteriormente da lui; ma l'Ulmann che fa una lunga e minutissima analisi di quel dipinto, rileva con savio accorgimento come nell'opera giovanile del Botticelli, all'influenza del maestro suo Fra Filippo, si unisca pur quella del Verrocchio; e nella Galleria degli Uffizi esiste appunto un disegno di questi, studio di testa giovanile a matita nera, col quale grandissima rassomiglianza di caratteri presentano i volti delle due accennate Madonne del Botticelli. E così altre parti del dipinto medesimo partecipano dello stile verrocchiesco, assai più che di quello del Lippi; nè è già raro questo esempio di giovani artisti del secolo XV, che nei primordi della loro carriera, e non essendosi ancora formato uno stile del tutto proprio e singolare, come fecero in appresso, si andarono ispirando alle opere de' vari maestri più lodati, congiungendone lo stile nei lavori propri; cosicchè tengono fortemente in dubbio lo studioso sull'attribuzione da farsene, nè si perviene alla vera che dopo lunga serie di osservazioni e di confronti.

Una tavola che offre molto interesse per la storia dell'arte è quella che il catalogo dichiara di *Raffaellino del Garbo* (tavola 8ª), e rappresenta la Vergine seduta sopra ornato seggio, con dossale adorno di ricami di oro e baldacchino rettangolare a drappelloni di svariato tessuto, dal quale pende, a guisa di festone, un filo di perle e gemme. La Vergine, avvolta in un panno fermato sul petto da un gioiello, e portante sulla spalla sinistra una stella ricamata, ha il divin Figliuolo seduto sulle ginocchia, che gentilmente sorregge con ambe le mani; e piegando alquanto la testa sul destro lato, amorosamente lo guarda. Il grazioso fanciulletto, coperto in parte da un leggerissimo velo, benedice al devoto committente, il quale, presentatogli e raccomandato da San Francesco con atto di grande reverenza, sta in ginocchio a destra sul dinanzi del quadro e, alzando il volto verso di lui, a mani giunte lo adora.

Dal sinistro lato del trono è il vescovo San Zanobi, rivestito di ricchi abiti pontificali, con mitra in testa e pastorale appoggiato al petto, che inclinando il capo verso il divino Infante e accoppiando le palme lo prega in favore de' suoi divoti; e dinanzi ad esso, genuflessa e pregante, sta la moglie del committente in veste nera, lei pure alzando le mani giunte verso il Salvatore. Il fondo del quadro figura una campagna con monti all'estremo orizzonte, e più prossimo un castello in riva d'un fiume, sulla cui spiaggia vedesi inginocchiato San Francesco in atto di ricevere le stigmate.

Nel mezzo ai due divoti è posato sul terreno un tabernacoletto centinato, nel quale vedesi dipinto Cristo crocefisso, avente ai lati la Vergine e San Giovanni piangente; e nel basamento del piccolo tabernacolo è scritto in lettere d'oro: RAPHAEL . DE . CAPONIBVS . ME . PINSIT . (sic) A . D . MCCCCC.

Questo dipinto, che partecipa della scuola fiorentina e dell'umbra, è di assai grazia e correzione di forma, e ritrae pel suo stile dal Pinturicchio e dal Ghirlandaio; ma timido però, duretto nel disegno e languido nel colorito, che mostra una tecnica non perfetta della pittura ad olio, quasi come l'artista non ne avesse ancora la padronanza; si direbbe il lavoro di un giovinetto che muove tuttavia timoroso i primi passi nell'arte, con la scorta delle opere di quei grandi maestri, allo stile dei quali più specialmente si è proposto attenersi. Ma quello che anche più del pregio artistico rende importante la tavola, è l'iscrizione che riferimmo, perchè l'unica che venga a designare un pittore di tal nome; e ha dato luogo a studiose indagini de' critici intorno all'artista che veramente viene indicato con esso, chi ritenendolo, chi no, quel Raffaellino del Garbo scolare di Filippino Lippi, del quale assai confusamente e imperfettamente parlò il Vasari, e che in questi ultimi tempi crebbe molto d'importanza col venire più accuratamente studiato, attribuendoglisi molti dipinti andati finora sotto il nome di altri artefici contemporanei.

E l'Ulmann, che di lui scrisse una elaborata monografia, volle provare col confronto di questa tavola con un'altra esistente nella Galleria Corsini di Firenze, in cui leggesi: RAPHAEL . DE . KROLIS (Carolis) PINXIT . A . D . MDCCCCCII, e con l'esame di memorie scritte, che tutti e tre i Raffaelli, dai quali si trovano segnati vari dipinti a brevi intervalli di tempo, cioè *Raffaello Capponi, Raffaello Carli* e *Raffaello da Firenze,* non sono che un unico e medesimo artista, ossia quel Raffaello che dal Vasari vien detto Raffaellino del Garbo, ed ebbe tal denominazione dalla contrada del Garbo, ove tenne bottega di pittoria.

Io non credo che su tale argomento sia ancor detta l'ultima parola, ma l'esaminar qui la questione assai intricata porterebbe a troppo lungo ragionamento, e mi riserbo di farlo altrove.

Della maggiore importanza sono i grandiosi avanzi di un insigne affresco che fa parte della collezione, quello cioè del Giudizio finale, che intrapreso da Baccio della Porta, per commissione di Gerozzo Dini, nella cappella del cimitero dell'ospedale di Santa Maria Nuova, detto dell'Ossa, prima di aver preso l'abito religioso, venne poi, a causa del suo ingresso in monastero, compito di colorire dall'Albertinelli, che ne seguitò lo stile con grande bravura (tavole 9ª e 10ª). Ma alla metà del secolo XVII, volendosi nel Cimitero dar mano a nuove fabbriche, furono atterrate molte

pitture di buoni artefici che quivi erano, e solo salvata questa di frate Bartolommeo; la quale, dice il Richa, « benchè fosse dipinta sul muro, non si comportò ch'ella andasse per terra, e però fu mossa col muro dal luogo suo, a forza d'argani e armatura di ferro, per collocarla nel cortile accanto allo spedale nuovo delle donne, insieme con la Carità, affresco di Giovanni da San Giovanni, che stava già in via delle Pappe ». Ed è ben da credere che in quel trasporto l'affresco di frate Bartolommeo abbia molto sofferto; ma anche più soffrì nel seguito per l'umidità, i sali del terreno, e l'orrido del luogo ove fu trasportato e collocato assai basso; cosicchè a poco a poco la parte inferiore, quella dipinta dall'Albertinelli, andò consunta, giungendone ai tempi nostri in deplorevolissimo stato i pochi residui. La parte superiore, sebbene anch'essa assai danneggiata, pure era ancora in tale stato da potersi tuttavia giudicare della primitiva bellezza dell'opera, che fu certo la migliore del Della Porta per la grandezza della composizione e la bontà del disegno, come pel colorito luminoso e pieno di grazia. Per salvare quello che rimaneva del prezioso e disgraziato affresco fu fatto distaccare l'intonaco dal muro, operazione eseguita dal prof. Guglielmo Botti, e venne trasportato su rete di rame, collocandolo prima in una sala superiore dell'Arcispedale, poi nella Galleria.

Certo nell'invenzione di questo dipinto s'ispirò il Della Porta al consimile soggetto che l'Angelico aveva anni innanzi trattato negli sportelli dell'armadio della Santissima Annunziata, e nell'altra più grande e più celebre tavola dipinta per i monaci degli Angioli in Firenze; e se il Della Porta non raggiunse quella potenza di espressione che l'Angelico imprimeva nei santi estasiati che fanno splendido corteggio a Cristo giudice, e la maestà di questo, pose però negli apostoli da lui collocati ai lati del Redentore tale verità e bellezza di aggruppamenti, tanta vivezza di movenze unita a tanta nobiltà e ricchezza di panneggiare, che ben si vede come il Porta avesse fatto studio delle cose di Leonardo; e bene a ragione dice il Vasari avergli quel dipinto acquistata grandissima fama, e per la parte compiuta e per quella inferiore che ancora vedevasi solo in disegno. E invero quella parte inferiore era per la vasta composizione, per la drammaticità delle movenze, per la viva espressione de' vari affetti di gioia, di dolore, di maraviglia beata, e d'infinita disperazione, opera di tanto valore da superare quanto erasi fatto fino allora, e da rivaleggiare con quanto si fece dipoi dai maggiori luminari dell'arte. E fu grandissimo danno e deplorevolissima perdita quella che se ne fece, tanto più che l'Albertinelli, al dir del Vasari, ne aveva condotto il colorito con tanto amore e imitando tanto la maniera del Della Porta, che a chi nol sapeva sembrava che l'opera tutta *fosse da una mano sola lavorata.*

Pur troppo di tal parte del dipinto non rimangono ora che scarsi indizi, dai quali il pittore Raffaello Bonaiuti tentò, con un cartone grande al pari dell'originale, fare almeno rivivere la totalità della composizione!

Fu chi disse essersi Raffaello ispirato all'affresco di Fra Bartolommeo prima per l'abside di San Severo, poi per la parte superiore della sua sublime composizione detta la Disputa del Sacramento; ma Raffaello potè bene trarre ispirazioni da quei giudizi finali dell'Angelico che ispirarono lo stesso Della Porta; certo è che Raffaello non potè nella sua venuta in Firenze non ricevere grande impressione da quel grandioso dipinto, e ad esso, per fermo, dovè Fra Bartolommeo principalmente la grande stima che di lui concepì il giovine Urbinate, e la sollecitudine del ricercarne l'amicizia.

Circondato di un vivo splendore e di una corona di cherubini, sta Cristo giudice nobilmente seduto sulle nubi, facendo un cherubino sgabello a' suoi piedi; e alquanto più bassi, e pur seduti sulle nubi, veggonsi la Vergine madre e gli apostoli che a lui d'ambo i lati fanno corteggio, mentre due angeli danno fiato a lunghissime trombe richiamando nella valle di Giosaffat le già risorte turbe a udire la sentenza che è per pronunciare su di esse l'Uomo-Dio. In mezzo ad essi, in ginocchio, altro angelo tiene e mostra la croce e la lancia, simboli della redenzione che Cristo venne a compiere sulla terra; e questi tenendo la sinistra al petto, alza severamente la destra in atto di respinger da sè la turba dei reprobi, che già dall'Arcangelo guerriero sceso sul suolo sparso di avelli è stata cacciata dalla sinistra parte con la spada fulminea.

Ma a dare della parte inferiore la descrizione di chi ebbe ventura di vedere ancora intatto, o quasi, il dipinto, riferirò quello che ne dice il Bocchi nelle *Bellezze di Firenze*. « È bella la figura del San Michele mezzo armato, il quale con la spada nella destra, accenna poscia con la sinistra perchè i dannati siano divisi dai beati. C'è uno, a cui è comandato che passi tra' dannati, effigiato con somma arte, e senza dar segno d'ubbidire, inginocchiato con una gamba, pare che gridi e si quereli estremamente. Si veggono i beati, vergini, frati, dottori e pontefici, come da somma gioia sono fatti lieti, di colorito vago e raro. Si mostra in attitudine da disperato uno ignudo che è tra' dannati, che ponendosi ambedue le mani al viso, si vuole squarciar la bocca, ammirato sommamente dagli artefici. Con rara industria è fatto un monaco, il quale gettata per terra la corona, pare che scoppi di dolore, gridando al cielo con bellissima movenza. Molto è commendata una femmina mezzo ignuda, che piangendo si pone le mani al viso, e si vede fatta con grandissimo artifizio ».

Dalla parte de' beati all'estremità del dipinto introdusse il Della Porta i ritratti di Gerozzo Dini e della moglie sua, e dal lato de' reprobi, in un

giovine ignudo che esce fuori dal sepolcro con la parte superiore del corpo, dicesi che Mariotto ritraesse sè stesso.

Altre due tavole ci si presentano della scuola stessa, l'una delle quali attribuita all'Albertinelli. E certo questa, rappresentante l'Annunciazione della Vergine, opera molto pregevole e di grande finezza di esecuzione, ha tanta somiglianza di caratteri coi dipinti migliori di Mariotto, che non vien fatto di dubitare della verità dell'assegnazione sua. Senonchè la data del quadro che vedesi scritta in oro nella base del leggìo che sta dinanzi alla Vergine, e nel quale si legge in lettere pur messe a oro, *orate pro pictore*, sembrerebbe contrastare a quella, sapendosi che Mariotto morì nel 1515, e parendo che il millesimo indichi qualche anno più tardi; ma osservando che l'oro di quell'iscrizione è stato rinnovato, e per essere apposto male il mordente, le lettere che esprimono l'anno son tutte sbavate e confuse, sembra certo che debba leggervisi A. D. M.CCCCCXV, e che l'altro segno che segue, d'incerta forma, non fosse già una lettera, ma un piccolo finale.

Questa tavola accenna il catalogo provenire dalla chiesa dell'ospedale di Bonifazio; e l'altra che rappresenta Santa Brigida, la quale porta la sua regola a varie monache e frati, che stanno in ginocchio a lei davanti, mentre vedonsi dietro a questi quattro santi in piedi, ha per fermo la provenienza medesima; giacchè il monastero di Santa Brigida, detto il Paradiso, per la cui chiesa mostra essere stato eseguito quel dipinto, venne insieme con altri riunito nel 1734 all'ospedale di Bonifazio, dal Granduca Gian Gastone de' Medici.

In questa seconda tavola, che porta la data del 1522 e il motto *orate pro pictore*, vedesi palese l'imitazione dello stile di Fra Bartolommeo, se non che è alquanto pesante e crudetta nel colorito. Essa non partecipa affatto della maniera di Fra Paolino da Pistoia, come accenna il catalogo, ma io la reputo invece opera di *Antonio Sogliani*, grande ammiratore e imitatore del frate di San Marco; del quale è nella collezione dell'Arcispedale altra più grande tavola e di merito molto maggiore, e questa pure proveniente dall'ospedale di Bonifazio, cui era venuta dalla chiesa del monastero di San Luca in via San Gallo, riunito al detto ospedale nel 1734.

È quella grande tavola di cui parla il Vasari, dicendo che « la cominciò il Sogliano a Giovanni Serristori, con infinito numero di figure, dove sono alcune teste miracolose, e le migliori che facesse mai », ma che rimase imperfetta alla morte del detto Giovanni Serristori; nondimeno poichè il Sogliani era stato pagato del tutto, la finì a poco a poco, e datala a messer Alamanno di Jacopo Salviati, genero ed erede del Serristori, questi diella alle monache di San Luca, che la posero sul maggiore altare della chiesa. Rappresenta, in alto, l'Immacolata Concezione, e in basso diversi

santi dottori, fra i quali Sant'Agostino, Sant'Ambrogio e San Bernardo, in atto di disputare del peccato originale sopra il corpo del morto Adamo. È un dipinto di fare largo e grande, di buon disegno, di un colorito robustissimo e succoso, e specialmente per la parte inferiore una delle migliori tavole della pittura fiorentina, dopo quelle di Fra Bartolommeo e di Andrea.

Oltre i citati dipinti la collezione dell'Arcispedale ne contiene altri di artisti che pure hanno nome pregiato nella storia dell'arte; e noteremo una tavola del *Rosso Fiorentino* figurante la Vergine in trono col Bambino in collo e vari santi che la circondano, ed a' piedi del trono, seduti, due angeletti ignudi che cantano, tenendo una cartella di musica in mano; la qual tavola non è invero felice nelle principali figure, e mostra quanto nel gran nome che il Rosso ebbe ai suoi tempi, e ne' grandi elogi che gli prodigò il Vasari, vi fosse di eccessivo, confondendo la vera bellezza con l'esagerato e lo strano, e l'ostentazione di bravura con la sapienza dell'arte. Ma se i santi e la Vergine son davvero cose poco lodevoli, i due putti che cantano sono invece molto graziosi per l'aggruppamento e le forme, e su di essi l'occhio volentieri si posa. Due grandissime tavole da altare di *Alessandro Allori,* l'una rappresentante la Vergine in trono adorata da vari santi, l'altra l'Incoronazione della Vergine con gloria d'angeli, sono quadri di macchinosa composizione, che mostrano insieme con qualche pregio il già troppo corrotto gusto del tempo.

Altre grandi tavole da altare vi hanno del *Paggi,* genovese, del *Bizzelli,* scolaro dell'Allori, del fiorentino *Lodovico Buti,* del milanese *Francesco Bianchi,* del *Chimenti* da Empoli, ed altre che tralasciamo, dipinti decorativi e di effetto eccessivo.

Fanno poi parte della collezione quattro assai ricchi cassoni da corredo, del principio del secolo XV; tre dei quali, oltre gli ornamenti a rilievo dorato, decorati di storie dipinte; più specialmente è osservabile un d'essi, della maniera di Benozzo Gozzoli, nel quale mostrasi una cavalcata che attraversa la piazza del Duomo di Firenze, con veduta del San Giovanni, portando ciascuno dei cavalieri uno stenderdo; e forse raffigura l'andata o il ritorno da un torneo.

Un gradino da altare in piastra d'argento istoriato, pregevole opera di *Andrea Pucci* da Empoli, orafo del secolo XIV, presenta, tra due fregi di rosette a rilievo su fondo di smalto, una serie di edicolette a mezzo rilievo, entro cui sono figure di santi incise, e pure aventi in origine fondi di smalto, ora in parte saltati; nè sono senza interesse tre croci processionali in rame dorato con smalti, del secolo XIV, sebbene in poco buono stato di conservazione.

Ma di rara bellezza è un altorilievo in terra cotta di color naturale, del *Verrocchio,* figurante la Vergine col bambino Gesù; delizioso gruppo

di grandezza quanto il vero, e della più bella e larga maniera del maestro (tavola 11[a]).

Sta la Vergine dietro al davanzale di una finestra o di una terrazza, che lascia vedere di lei i due terzi superiori della persona, e sul quale si riposa con ricchissime pieghe una parte del manto che graziosamente le scende dalle spalle. Ha collocato dinanzi a sè un cuscino, su cui sta dritto il divino Infante, che essa, delicatamente sorreggendolo, mostra al popolo; e col volto inclinato verso di lui e amorosamente guardandolo, par che lo preghi di benedire ai suoi fedeli. Ed egli rivolto loro, e tutto spirante benignità, aderisce alla materna preghiera, e innalza la destra manina, ripiegandone le due estreme dita in atto di benedire. Indicibile è la gentilezza ed il sentimento che spira in questo gruppo incantevole; e al tempo medesimo che in esso è riprodotto il naturale col più sottile studio e la maggiore evidenza de' suoi particolari, è tanta la nobiltà e larghezza della forma, l'armonia dell'insieme, la grazia del piegare dei panni, di una gran morbidezza e senza ombra di quell'artificio che forse appare soverchio in altre opere del grande maestro, da far ritenere questa plastica l'opera più geniale e di maggiore perfezione uscita dalla mano dell'insigne artefice, ed una fra quelle di cui più debba aver lode quel secol d'oro dell'arte che fu il Quattrocento, il quale tante ne produsse di meravigliosa bellezza.

In questo gruppo il Verrocchio si palesa scultore e pittore al tempo stesso, e in esso ben chiaro si discerne il maestro di Leonardo, cui fa correr la mente quella tanta nobiltà e ricchezza d'insieme, mista a una grazia indefinibile che si diffonde in ogni menomo particolare. Il volto della Vergine è certo un ritratto di qualche gentildonna fiorentina, al cui carattere perfettamente corrisponde quello della persona e della mano, morbida e rotondeggiante, che con tanto garbo sostiene, appena toccandolo, il grassoccio braccio del Bambino benedicente.

La bella composizione rimane ora alquanto danneggiata dalla goffa aggiunta di stucco ad arco acuto fatta al rettangolo primitivo, con la quale si è voluto introdurvi la mistica colomba che fa piovere un fascio di grossi raggi sul divino gruppo, e che andrà tolta, ridonando alla stupenda plastica del Verrocchio l'originaria sua forma.

Altra opera pregevolissima è uno stucco colorito appartenente alla scuola di Donatello, e rappresenta la Vergine seduta che tiene sulle sue ginocchia il bambino Gesù, giacente su di un guanciale; ed essa devotamente lo contempla a mani giunte, mentre un angeletto lo sostiene per le spalle, aiutandolo a sollevarsi verso la Madre, cui egli rivolge amorosamente il capo, tenendo fra le mani una striscia di papiro ove leggesi il motto *ave gratia plena.* Accosto alla Vergine, San Giovanni fanciullo

con la crocellina fra le braccia, e pure esso con le mani giunte, adora il Redentore, e dietro a lui altro angioletto, in attitudine di preghiera e di venerazione. È una gentile composizione piena di affetto, e modellata con molta sapienza, e con un'arte che in varie parti ha i caratteri di quella propria del caposcuola; se non che le testine dei due angeli e del San Giovanni, quantunque di molta espressione, non sembrano raggiungere la finezza sua.

Altra terra cotta colorita, di pieno rilievo, rappresenta la Madonna col Bambino in braccio, seduta su di una sedia in forma di tabernacolo di stile archiacuto, e sebbene le forme ne sieno assai alterate dalle rozze coloriture soprapposte molte volte, è rimarchevole per l'eleganza ed armonia dell'insieme, che si presenta come opera della maniera del Della Quercia. Nè privo di merito è un busto in terra cotta colorita, di tutto rilievo, rappresentante una vecchia monaca, ritratto modellato con molta verità nel secolo XV, e forse proveniente dal soppresso monastero di Santa Brigida.

Altro bassorilievo di stucco colorito, del secolo XV, rappresentante la Vergine col Figlio, ed altri due di consimil soggetto in terra invetriata della scuola dei Della Robbia, nonchè un fregio circolare con ornamenti in altorilievo della scuola stessa, compiono le opere di scultura della collezione.

Oltre le opere d'arte già descritte, la raccolta dell' Arcispedale contiene poi vari preziosi codici in pergamena, ricchissimi di miniature; e sono un messale, un breviario, e vari corali, tutti appartenenti al secolo XV, ed espressamente eseguiti per l'ospedale « di Santa Maria Nuova e di Sant' Egidio ».

Il più prezioso di questi codici è per fermo il messale, miniato da quel Gherardo fiorentino, oltrechè celebre miniatore, pittore, mosaicista, musico, e che fu anche per molti anni organista della stessa chiesa di Sant' Egidio. Il messale è strabocchevolmente ricco di miniature, sia di figure, sia d'ornamenti, nell'eleganza dei quali Gherardo ha superato tutti i suoi contemporanei; ed in quest'opera profuse veramente i tesori del suo ingegno, e volle far cosa di una splendidezza più unica che rara; poichè, oltre le pagine intiere coperte di finissimi lavori dell'arte sua, e le iniziali storiate e accompagnate da splendidi ornati a fiorami e oro, e i molti quadri di figure minutissime, non vi ha pagina ove non sieno in gran numero iniziali più piccole messe a oro e colori, e i finali del più eletto gusto.

Il messale comincia, secondo il consueto, col calendario, del quale mancano disgraziatamente due carte; le quattro esistenti, scritte d'ambo i lati, contengono i mesi di gennaio, febbraio, luglio, agosto, settembre, ottobre, novembre e dicembre, ed hanno ciascuna un' iniziale miniata e

accompagnata da lungo e ricchissimo ornamento di fiori e bottoni d'oro sul margine sinistro.

Segue il frontispizio, intera pagina miniata con splendidissimo fregio tutt'intorno, in oro, perle e gemme, arricchito da una quantità di putti nudi, che nel lato superiore della pagina reggono lo stemma dell'ospedale, cioè una cruccia rossa e verde in campo d'argento, e nell'inferiore un tondo ove è rappresentato Sant'Egidio seduto su di un trono con abiti episcopali, posto in mezzo da due angeli che reggono candelabri. Ai lati di questo, in altre due formelle rotonde, vedonsi un santo papa ed un vescovo; sui quattro angoli, e nel centro dei lati lunghi del fregio, sono formelle contenenti azioni e miracoli di Sant'Egidio, e negli spazi interposti, quattro piccoli tondi con le figure degli Evangelisti. Dentro il fregio poi, nella parte superiore della pagina, è un elegantissimo quadro figurante l'Annunciazione, ove vedesi Maria seduta con un libro in una mano mentre preme l'altra sul petto, che ascolta le parole dell'angelo, il quale, in ginocchio a distanza da lei, stende il destro braccio per esporre il divino messaggio, e tiene con la sinistra un lungo giglio fiorito. La scena figura una grande sala a pilastri ornatissimi, nella cui parete di fronte trovasi un largo ingresso ad arco, che lascia vedere la campagna, e a sinistra di questo una porta, dalla quale scorgesi un cortiletto ove è raccolta gran quantità di angeli con gigli in mano, alcuni dei quali si avanzano anche nel fondo della sala. È la corte celeste che accompagnò Gabriele e attende il responso di Maria. Sotto quel quadro, il campo che rimane è diviso in due parti da un pilastrino in oro, ornato di candelabra, sul quale stanno inerpicati alcuni putti; e dai due lati, su fondo azzurro incomincia il testo in lettere messe a oro, con iniziale ornata di perle e gemme, ed entro questa la rappresentazione di David sonante la cetra.

Seguono le carte scritte su due colonne, con tutte le iniziali de' capoversi miniate, e molte, come si è detto, decorate di ricchissime code di fiori e bottoni d'oro; moltissime poi sono le iniziali di maggiore grandezza contenenti sacre rappresentazioni. Così vedesi:

A carte 13: Maria e Giuseppe in viaggio per Betlem.

A c. 14: I pastori muovono in traccia della capanna per adorare il nato Bambino.

A c. 15: Gli angeli che appariscono ai pastori.

A c. 16: Il Martirio di Santo Stefano.

A c. 17: Visione di San Giovanni evangelista.

A c. 18: Strage degl' innocenti.

A c. 20: San Giacomo.

A c. 21: La Circoncisione.

A c. 22: L'Adorazione de' Magi.

A c. 72: Iniziale I con grande ornamento.

Le carte 150 v. e 151 sono interamente coperte di miniature. Nella prima è rappresentato il Cristo morto che sta per esser deposto nel sepolcro, sostenuto da Giuseppe d'Arimatea e Niccodemo; la Maddalena gli bacia i piedi prostrata a terra, ed altri discepoli assiston piangendo. Più indietro la Madre svenuta, sorretta dalle pie donne e da San Giovanni. Nel fondo, in lontano, la città con molto popolo, e al di fuori di essa vedesi il Calvario con le tre croci.

Questo quadro è contenuto in ricchissima cornice o fascia ornamentale, nella quale sono ricavate molte formelle contenenti, in piccolissime dimensioni, le immagini degli Evangelisti e di vari dottori della Chiesa, e molte istorie del Cristo, cioè: l'orazione nell'orto; il bacio di Giuda; Cristo davanti a Pilato; la flagellazione; Cristo schernito dai soldati; Pilato che si lava le mani; Cristo che sale con la croce al Calvario.

Nella carta 151 sono nei fregi i seguenti quadri: Cristo che appare a San Pietro dopo la resurrezione; appare alla Maddalena in forma di ortolano; Cristo che invita Pietro ad andare a lui sulle acque; Cristo dà le chiavi a San Pietro; Cristo appare in gloria alla Vergine; Cristo riconosciuto in Emaus dai discepoli; la resurrezione; le sante donne al sepolcro; l'ascensione. E nel fregio, dal lato destro, sono figurate le Virtù e la Vergine col Bambino. La grande iniziale S contiene la venuta dello Spirito Santo.

A c. 181: Celebrazione della santa messa.

A c. 220: Fregio a sinistra con figura di una santa, e iniziale con l'Annunciazione.

A c. 228: Nascita della Vergine.

A c. 231: San Pietro liberato dal carcere.

A c. 233: Incontro della Vergine e Santa Elisabetta.

A c. 239: La Trasfigurazione.

A c. 242: Martirio di San Lorenzo.

A c. 243: Assunzione di Maria.

A c. 247: Erodiade con la testa di San Giovanni.

A c. 248: Gran fregio ornamentale comprendente l'intera pagina, con quadri figuranti San Pietro, San Paolo e altri apostoli. Le esequie di San Benedetto steso sulla bara e circondato da' suoi monaci addolorati, e il celebrante in atto di benedirne il cadavere. Inoltre contiene varie altre formelle con storie di santi, e la iniziale G con la rappresentazione di Sant'Egidio in trono, rivestito d'abiti vescovili.

A c. 248 v.: Nascita di Maria Vergine.

A c. 251: San Matteo.

A c. 253: San Michele.

A c. 254: San Francesco che riceve le stigmate.

A c. 255: I Santi Simone e Giuda.

A c. 257: Tutti i Santi.

A c. 260: Gran fregio ornamentale con tondo figurante San Pietro e gli apostoli, in chiaroscuro.

A c. 299: Gran fregio ornamentale, con rappresentazione di uno scheletro.

Il breviario, attribuito a Don Lorenzo Monaco, è pure di una grande splendidezza pel gran numero di miniature di ornamento e di figura, e per il loro pregio.

Precede, al solito, il calendario, contenuto in sei carte scritte in lettere rosse e nere, con la prima iniziale miniata con fiori e bottoni d'oro. Si apre con carte scritte su due colonne, in lettere d'oro brunito e rosse, con la consueta avvertenza: *Incipiunt rubrice maiores breviarii secundum consuetudinem romane curie.* Seguono le carte scritte in due colonne con iniziali di piccole dimensioni, messe a oro brunito con ornamenti eseguiti a penna.

Ma a c. 17 v. trovasi un grande fregio ornamentale comprendente l'intera carta, e portante nel centro superiormente e inferiormente lo stemma dell'ospedale; agli ornamenti dei fiori e bottoni d'oro sono commisti puttini nudi molto graziosi, ed anche animali, figuranti orsi e cani. Nelle due testate superiori sono quadretti con figure di monaci, e nelle inferiori due di maggior grandezza, l'uno rappresentante l'Annunciazione, l'altro il Giudizio finale.

Nell'interno del fregio la carta è divisa in due colonne scritte con lettere in oro, e una grande iniziale miniata figurante un santo che predica, dà principio al testo. Nell'alto della prima colonna si legge l'appartenenza del breviario: *Incipit ordo breviarii Hospitalis Sancte Marie nove et Sancti Egidii secundum consuetudinem romane curie.*

A c. 28 v.: Ornamenti di fiori e bottoni d'oro. Iniziale miniata, ove vedesi un angelo recante un cartello in cui è scritto *gloria in excelsis Deo.* In basso alla pagina, quadretto incorniciato di ornamenti con l'adorazione dei pastori.

A c. 30 v.: Ornamenti con fiori e frutta. Iniziale con l'effigie di Santo Stefano, e in basso, tondo incorniciato rappresentante la lapidazione del santo.

A c. 31 v.: Iniziale con l'aquila; in basso della pagina, tondo con San Giovanni in atto di scrivere l'Evangelio; cornice di ornamenti come sopra.

A c. 35: Iniziale con Dio Padre; in basso, tondo incorniciato come sopra, con l'Annunciazione di Maria.

A c. 37: Iniziale con la venuta dei Magi; in basso, quadro con l'Adorazione dei Magi.

A c. 79: Iniziale con le Marie al sepolcro; in basso, tondo con la Resurrezione.

A c. 87: Nell'alto della pagina, tondo con Dio Padre circondato di cherubini. Iniziale con cherubini; in basso, Ascensione di N. S.

A c. 90: Iniziale con Dio Padre che invia lo Spirito Santo agli apostoli; nel basso, tondo con la venuta dello Spirito Santo.

A c. 92: Iniziale con Dio Padre che regge la mistica colomba; in basso, tondo con apostoli.

A c. 95: Iniziale col calice; in basso, un sacerdote all'altare che alza l'ostia consacrata.

A c. 107: Grande ornamento. Iniziale con Sant'Andrea; in basso, tondo con Cristo che ordina a San Pietro di gettare le reti per la pesca.

A c. 108: Iniziale con la Vergine che va al tempio; in basso, tondo con la Purificazione di Maria.

A c. 116: Iniziale con Dio Padre; in basso, tondo con l'Annunciazione.

A c. 125: Iniziale con gioiello di perle; in basso, tondo con la nascita della Vergine.

A c. 127: Iniziale coi Santi Pietro e Paolo; in basso, tondo col martirio di San Pietro.

A c. 137: Iniziale con Dio Padre intorniato da cherubini; in basso, tondo con l'Assunzione di Maria.

A c. 145: Iniziale con Dio Padre; in basso, quadro con Maria Vergine e gli apostoli in preghiera.

A c. 148: Iniziale con una santa monaca; in basso, quadro con una monaca in letto, e intorno altre monache che l'assistono.

A c. 152: Iniziale con San Paolo, in basso ornamenti con puttini.

A c. 161. Grande fregio comprendente tutta la pagina, come l'altro descritto più sopra, formato da grandi gioielli di perle e da putti che cavalcano animali; vasi di fiori, e formelle con entro varie istorie di papi e cardinali che visitano il monastero o danno la regola ai monaci, e iniziali con frati e monache in orazione.

Questo pregevolissimo e prezioso breviario, sembra a noi pel suo stile, di tempo più avanzato assai di quello di Don Lorenzo, e forse è opera del medesimo Gherardo, che secondo afferma il Vasari « miniò per la chiesa (dell'ospedale di Santa Maria Nuova) un'infinità di libri »; ma a Don Lorenzo bensì e alla sua scuola, sono da attribuirsi i pregevoli corali pertinenti pure alla chiesa di Sant'Egidio, con ornamenti meno delicati, e a grandi fogliami bizzarri (come era stile del suo tempo) e le grandi

iniziali a colore su fondo d'oro brunito, ornate d'intere o mezze figure, ed anche di storie, ma sempre in dimensioni maggiori.

E questi pure sono di molto merito, sebbene per la rilegatura fattane nei secoli addietro sieno stati alquanto tosati nei margini, e massime dalla parte superiore, e pel lungo uso e l'incuria, molte delle miniature che li adornano e di cui son ricchi, sieno assai deperite. Nondimeno essi saranno sempre, unitamente ai due codici innanzi descritti, un preziosissimo corredo pel nostro insigne Museo Nazionale, che appunto era, se non affatto mancante, molto scarso di esemplari di questo bel ramo dell'arte.

E. RIDOLFI.

V.

LA MINIATURA FERRARESE NEL SECOLO XV E IL *DECRETUM GRATIANI.*

PER L'INAUGURAZIONE DEL MUSEO DELLA MINIATURA NEL SALONE DI SCHIFANOIA IN FERRARA.

Ottimo divisamento è stato quello di raccogliere nel gran salone, celebre per gli affreschi di Francesco del Cossa e degli scolari di Cosmè Tura, le miniature ferraresi,[1] che furono in gran parte eseguite nel tempo istesso, ed hanno una corrispondenza evidente di forme con quelle maggiori opere d'arte. Sopra tutti i libri miniati, il *Decretum Gratiani*, ci dice come anche gli artisti, detti minori, a Ferrara raccontassero vivacemente i fatti della vita sociale, e con potenza riproducessero i costumi del giorno. Noi studieremo qui il bellissimo codice; ma prima raccogliamo notizie sulla storia della miniatura in quel luogo durante il secolo XV.

La miniatura fu arte prediletta da Lionello d'Este. Negli anni 1422-24 certo Franceschino miniava una Bibbia con finissimo azzurro oltremare, con oro e con una bellissima lacca: miniava poi le Metamorfosi d'Ovidio e un libro di cavalli; ma allora si trovava solo alla Corte, mentre al tempo di Lionello s'incontrano miniatori in gran numero. L'amore dello studioso principe per le eleganze de' manoscritti, richiamò a Ferrara valenti maestri di quell'arte. Giovanni Falconi, fiorentino, e Giacomo Bussoli, d'Arezzo (il quale sin dal 1432 operava a Ferrara), miniarono i nuovi libri che arricchivano la biblioteca di Lionello,[2] e tra gli altri parecchi che Meliaduse spediva da Firenze, o che a Firenze si trascrivevano per la ricca biblioteca del monastero di Santa Maria di Belfiore.

[1] Al prof. Agnelli, bibliotecario, va tributato onore per avere propugnata l'idea di raccogliere nel salone di Schifanoia i numerosi saggi della miniatura ferrarese del secolo XV; al Sindaco di Ferrara, avv. Nicolini, per averla tradotta in fatto.

[2] G. CAMPORI, *Notizie dei miniatori dei principi estensi*. Modena, Vincenzi, 1872.

Dalla prestezza però con la quale i due artisti ornavano svariatissimi libri si può ritenere ch'essi si contentassero di fare lettere fiorite e forse qualche figurata iniziale nei primi quaderni dei libri. Tanto si dimostra anche da una vita di Plutarco, esistente nella Biblioteca Estense, trascritta per ordine di Guarino il Vecchio, e certamente miniata dal Bussoli. Si deduce da ciò che i primi miniatori del secolo XV arrivarono di Toscana a Ferrara.

La finitezza tedesca doveva però essere più cara delle grazie fiorentine, e a Ferrara, di fatti, sino alla fine del secolo XV si trovano artisti che dichiarano di miniare alla tedesca. Il primo che esercitò così notevole influsso sull'arte della miniatura a Ferrara fu *Zorzo de Alemagna*. Sotto la sua direzione lavorarono Matteo Pasti, da Verona, e certo Magnanini, come s'addestrarono i miniatori ferraresi Guglielmo de' Giraldi e Marco dell'Avogaro. Dal 1441 al 1448 *Zorzo d'Alemagna* attese a miniare un breviario, più tardi un messale e un libro per la marchesana. Il signor di Ferrara patteggiò direttamente col bravo miniatore tedesco, gli dette alloggio in Castel Novo, lo fornì dei colori più fini. Pur troppo, nulla ci rimane di lui, fuorchè una parte del bellissimo breviario che l'ultimo duca di Modena asportò nel 1859 dalla Biblioteca Estense. Pure, è notevole il moltiplicarsi dei miniatori a Ferrara negli ultimi anni del regno di Lionello. La loro decorazione, ricca d'animali, di simboli, si distingue da quella de' libri miniati d'altra parte d'Italia, e ad essa s'ispirarono i miniatori del floridissimo periodo di Borso.

Il libro scritto con la calligrafia più nitida, adorno dal pennello più sottile, con figure che spiccano sul fondo d'oro metallico, veniva affidato alle cure dei cartolari e dei legatori di libri, principalmente a Nicolò Nigresuolo e a Bernardo Carniero. Dapprima la legatura era assai semplice; quindi la seta, il raso, il velluto, i corami stampati coprirono i preziosi volumi.

Il breviario di Giorgio fu coperto di velluto cremisino, con *azuli* o borchiette d'argento dorato, con dieci smalti e con scudetti d'argento su cui era incisa l'arma estense. Di legatura simile offre un saggio il messale conservato dalla Biblioteca Estense tra i manoscritti latini.

Più importanti, senza dubbio, sono i miniatori dei codici di Borso, intorno ai quali ha scritto lungamente e diligentemente il Campori. [1] Noi rimandiamo il lettore a quello studio, e solo ci tratterremo su alcune particolarità non messe in evidenza da quello scrittore.

Il messale, che si conserva tra i manoscritti latini della Biblioteca Estense, e che il Campori sospettò esser quello stesso intorno al quale

[1] G. Campori, *Notizie dei miniatori dei principi estensi*. Modena, Vincenzi, 1872.

Uidam episcopus de lapsu carnis a laico ipe tit. Duo monachi unus sub diaconus et duo le
uite aduersus ipsum testimoniũ fe runt. A metropolitano suo sentit se pregrauari. In ipsa uẽtilatione cau se tres ex testibus deficiũt siue ꝓmis

Anonici cuiusdaz ecclie q̃o nem mo uẽt ꝺ ꝑdi is. testes ex fr̃ibus suis ꝓdu cũt. nego ciatorib'

OFFICINA POLIGRAFICA ROMANA

L. FERLONI DIS. E CROMOLIT.

DECRETVM GRATIANI

MVSEO DELLA MINIATVRA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA IN FERRARA

te beato hieronymo:ad credendū om
[illegible]
omni sacerdote corpus christi est p
fectū.qui rursus sacre scripture con
cordans ait:priusq̄3 audias ne iudi
caueris queq̄3: atq3 añ pbationē ac
cusationis illate neminē a tua cōiōe
suspendas:q2 nō statim qui accusat
reus ē:sed qui ɔuincit criminosus.

uidetia.b. sed nonne eo ip
[illegible]
est in adulterio: infamis
est:licet nondum sit dam
natus:ut.ff.de ritu. nup.
palā?Rñdeo:talis īfamia
non sufficit ad hoc:ut ab
stinendum sit a sacramē
tis suis: nisi infamet per
sententiam:ut dixi.xxxij.
di.§.uerum.requirit eni3
q sit deprehensus ⁊ con
uictus extra de iudi.cum
nō ab homine.tñ bene cō
cedo:q omnis sacerdos
in mortali existens est sus
pēsus quo ad se:ut.i.q.i.
sacerdotes: s3 nō quo ad
alios:nisi sit precisus uel
nisi sit notorius fornica
tor ł simoniacus:ut.xxx
ij.di.§.uerum.

e In fide.id ē per fidem
christi.

d Mundum.id est amo
rem et delectationem mū
danorum.

e Sed accipientis.i.recipitur ɔm meritum recipientis:sed non ɔm meritū dantis:de
con.di.ij.uerum.

f Accusatur.si .viij.q.iiij.nonne.xxxv.q.vi.multorum et.xi.q.iij.eoru3 extra ut lite
penden.laudabile.io.

Quo clerici
ad mōaste
riū trāsire
uolūt.uter
q3 licentiā
ab episco
po suo pe
tijt. un⁹ re
licta ecclia
ppa eo iui
to:alter dimissa reglari canōica cēo
bio se cōtulit Q Odo querit:si epūs
debeat pmittere:ut relicta ppria ec
clesia clericus mōasteriū ingrediat.

OFFICINA POLIGRAFICA ROMANA

L. FERLONI DIS. E CROMOLIT.

DECRETVM GRATIANI

MVSEO DELLA MINIATVRA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA IN FERRARA

Uidā epi
cuz plebe
ſibi com
miſſa in
hereſiz la
pſi ſunt.
circūadi
acētes ca
tholicos
minis· et
cruciatibus ad hereſim cōpellere ce
perūt. quo cōpto apoſtolicus catho
licis epiſcopis circūadiacentiuz regi
onum: qui ab īperatore ciuilez iuriſ
dictionē accepant: īpauit: ut catholi

Uidā epi
ſcopus i
hereſiz la
pſus ali
quos de
ſacerdoti
bus ſuis
officio p̄
uauit ⁊ ſē
tentia ex
cōicationis notauit. poſt mortez ac
cuſatus de hereſi dānat: ⁊ ſequaces
eius cū omni familia ſua. Hic p̄mū
querit: an lapſus in hereſiz poſſit ali

OFFICINA POLIGRAFICA ROMANA

L. FERLONI DIS. E CROMOLIT.

DECRETVM GRATIANI

MVSEO DELLA MINIATVRA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA IN FERRARA

Ancta ro
mana ec
clia quã
dã baptiſ
malez ec
cliaz ſuis
mũiuit p
uilegijs d
ciationes
ſue dioce
ſis ex ĩtegro ſibi attribuẽs. Jtẽ quod
dam mõaſteriũ ſilr muniuit ꝑuilegi
is ꝓprijs: decernẽs ut ex ꝓprijs ꝑdi
is nlli decimas pſolueret. Acciditita
q3: ut intra dioceſiz ꝑmunite baptiſ

Uidã uir
cũ nõ ha
beret uxo
rẽ: quãdã
meretricẽ
ſibi in cõ
iugio co
pſauit: q̃
erat ſteri
lis. Nep
tis ingenui filia originarij: quã cum
pater alij uellet tradere: huic auus
eam copulauit cauſa ſolius inconti
nentie. deinde hic penitentia duct᷒
ex ancilla propria filios ſibi querere
cepit. poſtea de adulterio conuictus

OFFICINA POLIGRAFICA ROMANA

L. FERLONI DIS. E CROMOLIT.

DECRETVM GRATIANI

MVSEO DELLA MINIATVRA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA IN FERRARA

no alicui nec attribuendo mihi glosas quas nō feci : humana ꝓhibet. sed ꝓhibitio ⁊ ꝑmissio non sunt contra
ā solūmodo: ubi correctio necessaria videbat᷑: uł ppť ifidelem dimitti: apostolus ꝓhibet: ut. xxviij. q. i. iam nu

In noīe sancte et idiuidue trinitatis pant : quoniam aliē aliis gentibus
… it cōcordia discordantiū cano placēt. Fas lex diuina est: ius lex hu

A CARTA 1

.ratis ⁊ ō ōdiationib' q̄ per pecu
iam fiunt: contineat.

Quidā ha
bēs filiū
obtulit e
uz ditissi
mo ceno
bio: exac
t' ab ab
bate ⁊ a
frib' ōcē
libras sol
it: ut filius susciperetur : ipso tamē
nficio etatis hoc ignōante. creuit
uer: ⁊ per icrementa temporum ⁊

A C. 91

teria. pateret: ꝙ adulteru deprehēsu
dimiserit: ꝙ p̄ciū ꝓ cōpto stupro ac
ceperit: et siqō simile: io ipsū in libel
lo cōphendēdū erit. si accusator de
cesserit aliaue cā eū impedierit: quo
min' accusare possit: et siqo sil'e ē: no
mē rei aboleř postulātereo. Joꝙ et
lege iuł. de ui et senatuscōsulto cau
tū ē: ita ut liceat alij ex integro repe
tere reū. sz itra qō tēp' uidebim': et
utiꝙ. xxx. dies utiles obsuādi sunt.

A C. 132 V.

MUSEO DELLA MINIATURA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA
DAL "DECRETUM GRATIANI"

Zorzo de Alemagna lavorò otto anni, non si può attribuire a quel miniatore, perchè non ha tale ricchezza di lavoro da giustificare il lungo tempo impiegato, e perchè non sappiamo riscontrarvi maniera tedesca nello stile. Evidentemente due sono i miniatori che vi lavorarono; ad uno appartiene più della metà il volume, mentre all'altro gli ultimi quinterni. Il primo ci dà figure che talora cadono nel grottesco, per mancanza di proporzioni, pei capelli setolosi ed irti, per gli occhi gonfi: in ispecial modo certi angioli con le grosse teste piegate su lunghi colli, e aventi per corpo il manto e le vesti spezzate. Nella pagina del Crocefisso si vedono le Marie che dimostrano nell'espressione come il loro autore, benchè malamente, s'ispirasse alla scuola di Padova. L'architettura del fondo nel *principio* del messale ha tutti i caratteri del Rinascimento italiano, e in quei putti che appaiono sui frontoni degli archi troviamo una delle gaie forme comuni nella decorazione ferrarese. Del resto non si saprebbe spiegare come *Zorzo d'Alemagna,* tenuto in così grande stima appo la Corte, e duce dei miniatori ferraresi, fosse quel primo e men che mediocre miniatore del messale. Il secondo poi, quantunque non ci dia che minutissime figurine entro a rettangoletti, mostra apertamente una fisonomia italiana, anzi per quel tanto che si può giudicare, ferrarese, e un talento di gran lunga superiore, sì nel disegno che nel colorito, al miniatore precedente.

Altri codici miniati a Ferrara nel periodo di Borso si conservano nella Biblioteca Estense, e fra essi alcuni di Polismagna, pseudonimo che nasconde, come per molte ragioni ci è dato di ritenere, il nome del nobile Carlo Vanuzo di San Giorgio, bolognese, camerlengo ducale, custode della biblioteca di Borso. In un rettangoletto di una sua copia del *Confessionale,* di Michele Savonarola, è figurato un monaco certosino, in atto di assolvere il peccatore, figure di minute proporzioni, e tuttavia non senza finezza, benchè mostrino lo stento del dilettante e la poca esperienza tecnica. Migliori assai sono quelle di un fregio iniziale e di alcune sacre composizioni nel poema di Candido de' Bontempi. Nel fregio è raffigurato il poeta che offre al duca l'opera sua; e Borso si vede seduto, vestito di una ricca stoffa a fiorami di melagrano, con la divisa del *paraduro* nella calza e con lo scettro in mano. Le pitture del codice, massime pel colore rossiccio nelle carni, hanno qualche attinenza col breviario [1] miniato da Guglielmo Giraldi, detto il Magro, e da suo nipote Alessandro. Nelle figure del primo dei Giraldi dominano le tinte rosse ed accese, ma nel disegno largo e corretto, nella ricca e bella architettura, nei fondi con pianure solcate da rivi, il miniatore rivela bontà d'arte e caratteri essenzialmente

[1] È veramente un *breviario* e non un *salterio,* come parve al Campori; e fu compiuto nel 1475 e non nel 1474. Veggasi nella biblioteca al n. V. G. 11.

ferraresi. I suoi ornati consistono in una specie di lavoro ad agemina a fili d'oro, con fiori rossi e azzurri, sparsi qua e là per i margini.

Non ci è dato egualmente di farci un'idea del merito dell'altro ferrarese, Marco dell'Avogaro, poichè la Deca di Livio con miniature a lui attribuite mostra così ad evidenza un carattere oltramontano, da non lasciarci ritenerla come opera della sua mano. Quelle figure tozze, sopraccariche di pellicce cadenti sui piani; quelle teste identicamente conformate; quei fondi con un numero stragrande di guglie e di cuspidi, ci mostrano non solo la sua origine straniera, ma che egli era ignaro d'ogni legge di prospettiva e tale da inscriversi fra i più dozzinali dilettanti.

Una caratteristica comune degli ornati de' miniatori ferraresi è una selva di rami strettamente intrecciati, a cui si abbracciano genietti disegnati a penna, o su cui fermano il volo uccelli variopinti. Gli spazî intercetti fra i rami eran colorati ora di rosa, ora di verde, ora di azzurro, con tre puntini bianchi; il contorno delle lettere e dei fregi era determinato da un segno azzurro, e da ghirigori calligrafici a penna con circoletti d'oro radianti. Quando la *condicione et beleza del libro* lo richiedevano, entro a *compassi*, ossia tondetti, erano miniate le figure degli autori o de' personaggi, soggetto del libro; ma i margini erano gremiti di divise estensi, tanto al principio dei volumi che de' capitoli. Generalmente però tutti i margini erano ornati solo nel *retto* della prima pagina del volume, e nelle pagine che segnavano la divisione della trattazione si avevano lettere con lunghe code che si prolungavano per tutto il margine a sinistra. Così dal 1452 al 1453 fu miniato da Marco dell'Avogaro uno Svetonio: nel principio del libro vedevansi *li margini fati al azamina, con armi e divise del S. et la medaia de zexaro de soto Colorita fato d'oro e de azuro e altri colori.* Lungo il libro erano undici lettere lavorate all'antica con *code lunghe come il margine e una medaglia zesaria.*

Purtroppo la Biblioteca Estense non possiede più i capolavori della miniatura al tempo di Borso, tolti dalla loro sede nel 1459 dall'arciduca Francesco V, e a lui lasciati in seguito al trattato di Vienna.[1]

Uno dei miniatori della famosa *Bibbia Estense*, Taddeo de' Crivelli, da Mantova, lasciò talora l'arte del minio per dipingere quadri. « Fa dire (scriveva nel 1466 il duca Borso a Ludovico Casella, da Fossadalbaro) a Taddeo dai Crivelli che mi mandi quello quadretto che mi ha facto, perchè volemo vederlo ».

L'arte della miniatura secondò lo spirito di magnificenza della Corte,

[1] Il Rosini, nella sua *Storia della pittura,* dà incisa una pagina della Bibbia Estense, e il Woltmann, nella sua *Geschichte der Malerei,* la fece riprodurre da quell'incisione.

ond'ebbe facilità di sviluppo e moltiplicità di cultori. Lionello d'Este l'aveva già dato un buon impulso con la scelta di Giorgio d'Alemagna a duce de' nuovi miniatori; e Borso ne custodì il fiore come in una serra calda.

L'arte tipografica e l'incisione in legno vennero a dare un gran crollo all'arte della miniatura, che nel periodo d'Ercole I volse rapidamente al tramonto. I miniatori dell'èra borsiana continuarono a lavorare in Ferrara, ma nella Corte non li troviamo più a ingentilire con le loro figure e coi loro rabeschi i libri della Biblioteca e della Cappella Estense. In generale, bastava che un libro avesse le iniziali miniate e nel frontispizio le divise del principe; e non si chiedeva di più. Perciò non troviamo veri miniatori, ma scrittori e calligrafi incaricati dai cartolai, più che dai principi, di riempire i vani delle opere a stampa, o di far ghirigori a colori e ad oro nei quadretti di fondo delle lettere maiuscole. Andrea dalle Vieze e suo figlio Cesare poi, scrittori più che miniatori, principalmente prestarono l'opera loro alla Corte estense per tutto il periodo d'Ercole I. Basta leggere i loro conti per accorgerci come fosse ristretto il loro campo artistico: lettere *parigine,* lettere fiorite, lettere d'oro, azzurre e rosse, margini con arme e divise ducali, specialmente col garofano nell'anello a diamante, collocati entro tondetti fra rami intrecciati. [1]

Scrittore, più che miniatore, dovette esser pure Nicolò Mascarino, il cui nome appare alla fine di un Virgilio della Biblioteca Estense. [2] Nel 1475 egli scriveva i Commentarî di Cesare, tradotti da Carlo di San Giorgio, [3] e nel 1479 era morto. Così si dica di un *Paolo de Alemania scriptore,* che nel 1471 si recò a Ferrara con tutta la sua famiglia; [4] di un mastro *Belin scriptore,* che nel 1481 vendette un Donato per Don Alfonso d'Este, [5] e che potrebbe essere appunto il Don Bellino dei Pezolati, ret-

[1] Arch. sudd. Spesa de lo officio del Sp. Marco de Galaoto, h. h., a c. 67 (anno M CCCC° LXXIJ). Libri se fano scrivere per lo Ill.mo D. S. n.

[2] È segnato nel catalogo della Biblioteca Estense XII. E. I, ed ha la firma *Nicolaus Mascarinus de ferraria scripsit.*

[3] Arch. sudd. *Debitori e Creditori,* 1475, L. L., a c. 44: Grego cartolaro de havere adj VI de Marzo L. otto s. quindexe de m. per li appresso Scripti libri per lui ligadi videlicet per ligadura de uno libro in carta bona forma piu che regist.° Scriptura a miniatura antiqua chiamato li Comentarij de Cesaro in vulgare traducto per Carlo da San Zorzo alo Ill.mo n. S. e scripto per Nicolo mascharin Scriptore... — per ligadura de duo libri del Compto de la Tore de la corte del prefacto n. S. facto religare e coprire per Carlo da San Zorzo e a m. longo de dicta Tore uno chiamato Ovidio de arte amandi in carta bona lettera bastarda... l'altro chiamato Tachoino in medesina in carte bone... — Nel libro *Intra et Spesa,* 1479, CCC, a c. 95 v. è fatta menzione di una *m.a Isabella dona che fu de Nichollo mascharino.*

[4] Arch. sudd., *Mandati,* 1472, c. 17 v.

[5] Id. *Conto generale,* e. e. e., 1481, a c. 265.

tore della chiesa di San Pietro in Ferrara, il quale comprò per fiorini 25 d'oro *larghi* un messale per Isabella d'Este, nel 1490.[1]

I miniatori dell'èra borsiana continuano tuttavia a lavorare per chiese e conventi, lasciano veri monumenti nella Cattedrale e nella Certosa, e il *Decretum* di Graziano, già posseduto dal vescovo Roverella, ora alla Biblioteca di Ferrara. Quest'ultimo venne attribuito dal Cicognara, per primo, ai Vivarini, ma il carattere ferrarese delle miniature è evidente. L'errore dimostra che niuno fra i tanti che ripeterono il giudizio del Cicognara si è applicato ad osservare attentamente le cosmesche figurine del libro, e che la storia della miniatura a Ferrara è ancora un desiderio. Quasi tutte le miniature del secolo XV una volta venivano attribuite a Cosmè Tura, e ancora da taluno gli si attribuiscono quelle di un codice della Biblioteca di Ferrara, cioè le *tavole astronomiche* del Bianchini; ma il rettangoletto, ov'è figurato quest'astronomo presentato dal duca Borso a Federico III, Re de' Romani, [2] dimostra non già la mano del segnalato pittore, bensì quella d'un miniatore di second'ordine, la stessa mano che miniò il messale, già citato, conservato tra i manoscritti latini della Biblioteca Estense e attribuito a torto a Zorzo de Alemagna; vi sono le medesime teste preparate con biacca, i medesimi occhi grandi, i capelli setolosi e gialli, le pieghe istesse.

La storia della miniatura a Ferrara avrebbe trovato nella pubblicazione dell'Antonelli[3] veri capisaldi per chi avesse considerato attentamente i contrassegni stilistici de' corali della cattedrale; eppure il Cittadella parlò, come di un enimma storico, de' corali certosini della Biblioteca ferrarese, mentre, col riscontro di un psalmista della cattedrale miniato da Guglielmo Giraldi, detto dal Magro, si sarebbe potuto accorgere che buona parte di essi appartengono a quest'autore e al nipote suo. Il breviario certosino del 1475, già citato, che si trova nella Biblioteca Estense, coi nomi di Guglielmo Giraldi e del nipote Alessandro, reca anche quello di Fra Matteo, di Alessandria, scrittore. È lo stesso frate che scrisse la bellissima Bibbia certosina della Biblioteca di Ferrara, e furono quei miniatori stessi che l'ornarono.

I tre primi volumi della Genesi furono scritti dal frate al tempo di Borso, poichè si legge alla fine del terzo la data 14 dicembre 1469; ma nel quarto si trova invece quella del 2 gennaio 1476, e queste parole del

[1] Id. *Mandati*, 1490, a c. 26.

[2] Questa miniatura fu copiata da' pittori ferraresi in tavolette, di cui una si vede nella Galleria di Parma e un'altra in quella di Ravenna. Il Barotti ne diede l'incisione.

[3] *Documenti risguardanti i libri corali del Duomo di Ferrara*. Bologna, Sassi, 1846. (Estratto dalle memorie originali di B. A. del Gualandi).

Quidā uo tuz casti tatis hñs desponsa uit sibi u xorē. illa pōi ꝯditi oni renū tiās trās tulit se ad

A C. 278 V.

Quidā uir infidel' in coniugio posit' ad fidem cō uersus ē. uxō uero eius fidei odio chri stiane ab eo discessit. Ille quandā fidelē i uxo

A C. 287 V.

Quidā mli ieri nobi li nuntia tum ē: ꝗ a filio cu iusdā no bilis pete batur in coniugē. prebuit il la assensum. alius uero quidā igno

A C. 291 V.

z p uoluntatem dominoru.

Quidā po plorū fre quentia i pedit' fili um suuz de baptis mate sus cepit: dū crederet se alienū suscipere. uxor autem ei' dum calli

A C. 293

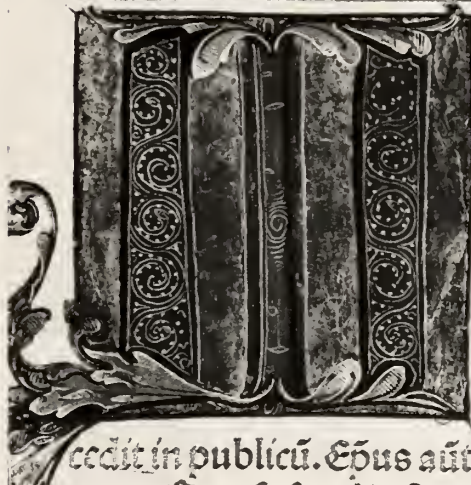
51

MUSEO DELLA MINIATURA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA

Fotoinc. Danesi-Roma.

DAL "DECRETUM GRATIANI"

Uidā uir
in excom
municati
one cōſti
tutus epiſ
copum ac
cuſare diſ
pōit. ado
leſcentem
infra .xiiij.
etatis ſue annum ad

A C. 141 V.

N ifami
am cuiuſ
dam epī
chartula
accuſati
ōis occul
te conſcri
bitur . tā
dez accu
ſato: pro
cedit in publicū. Epus aūt ſemel iſis

A C. 144

um purgare oportet.

Uo forni
catores 7
infāia no
tati quen
dā religi
oſū epūz
ð ſimoīs
accuſare
nitūt. re'
alteri' p
uincie archiepī iudiciū expetit. tādē

A C. 146 V.

Uidaz epiſ
cop' lōga i
ualitudine
grauat' ali
uz ſibi ſub
ſtitui roga
uit: cuius p̄
cibus ſum
mus ponti
fex annuit:
7 quod rogauerat ei conceſſit. Poſ

A C. 149 V.

MUSEO DELLA MINIATURA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA

DAL "DECRETUM GRATIANI"

Fotoinc. Danesi-Roma

ne incipiat ceteris metus incutiat.

Leric' ad uersus cl'ricum q̄stionē de ṗdiijs agi tauit quē ad ciuilē iudicem ꝑducere uoluit.re us nō nisi ante iudicē ecclesiasticuz

A C. 164

Q̄uidaȝ cle ci ꝑpa re ligre uo lūt.ꝯ suis ⁊ ecclesie rebus tes tamentū ꝯficiunt. de rebus ecclesie ñ nulla largiūt. Q̄do hmō̄ querit:

A C. 176 V.

de sanctimonialibus assignatur.

Joccian c' daȝ bapa lis ecclesie cladib' bel lorū ṗcsi hostili me tu cōpulsi domicilia sua trāstule rūt i aliam diocesim:ṽdia tamen ātiqua nō de

A C. 187

ti crimen incurrit.

Q̄uidam sa cerdos cri mie carnis lapsus esse ꝓhibetur: añq̄ȝ sacer dotaleȝ be nedictionē cōsequēt. postq̄ȝ uō sacerdotiuȝ adeptus est:in furorem

A C. 195

MUSEO DELLA MINIATURA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA

DAL "DECRETUM GRATIANI"

Fototipia Danesi-Roma.

tes abstrahere de monasterio.

Qdo puericie
ānos agētes
a parentib⁹
monasterio
traditi sunt.
un⁹ inuit⁹:al
ter spōtane⁹
cucullaz idu
it.ad annos
pubertatis

A C. 221 V.

larem conuersationem reacat.

Rchipṗsby
ter cuius
daz ecclie
ṗpositurā
alteri⁹ ac
cepit : nec
ṗorē uult
reliquere.
secularium
quoqz
... efficitur.

A C. 224

Uidā epis
copus iu
rauit fal
suz:quod
putabat
uerū.quo
cōpto ar
chidiaco
nus ei⁹ iu
rauit : se
nunqz ṗstatuz ei obedientiā. Cōpel

A C. 226 V.

Uidaz sa
cerdos sō
tilegus ē
et diuin⁹
cōuicitur
apō cpz.
correctus
ab episco
po noluit
cessar. ex
communicatur.tandem agens in ex
tremis reconciliatur a quodam sa

A C. 271 V.

MUSEO DELLA MINIATURA NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA

DAL "DECRETUM GRATIANI"

Fotoinc Danesi-Roma

frate scrittore: *opus certe fuit multarum vigiliarum atque laborum . quod libenti animo subire volui.* Ma soltanto la miniatura del primo volume fu eseguita nel periodo borsiano, poichè già nel frontispizio del secondo si vedono le divise d'Ercole I, fra gli altri segni, l'anello col diamante a punta con entro il garofano e la figura d'Ercole che erge le colonne sul mare.

Il primo volume della Bibbia è però più fine degli altri, e sembra opera d'un pittore più che d'un miniatore, tanto è intelligente il disegno delle forme dei corpi, tanto è l'effetto del chiaroscuro. La scena di Mosè salvato dalle acque ha una figura con acconciatura a corna, tutta nella maniera di Cosmè, di cui si ha frequenti richiami anche nel panneggiare. Gli altri volumi sono alquanto più trascurati, con figure di proporzioni maggiori e di fare più largo; ma addimostrano la loro origine dal Giraldi e dalla sua scuola. Vi sono i fondi ad essa caratteristici con monti conici o in forma di tronchi di quercie sovrapposti; e i piani sono a scaglie ellissoidali, rotti e come tagliati in alcune parti, a sezioni violacee.

Questo fondo ed altri caratteri comuni si ritrovano ne' libri corali de' certosini della Biblioteca di Ferrara, già esposti in un mobile, segnati col n. 1 (antifonario con la data 1468), 3, 4, 9, 10 (questo però nelle figure lunghe, disposte simmetricamente, dimostra la mano di un seguace meno abile degli altri), 11 (questo pure come il precedente, nelle pieghe a onde) e 12. Altri due antifonari della stessa scuola, non esposti entro a bacheche, sono nella Biblioteca ferrarese, ma l'uno è solo un frammento, poichè incomincia con la pagina CXXVI. Un altro antifonario, esposto al n. 5, palesa la mano del capostipite di quella scuola, probabilmente del Giraldi in persona, sottile, fino, con teste di color lionato, pieghe a tagli geometrici, monti che sembrano rovine di case costrutte con mattoni, piani con sezioni verticali, monti conici, azzurri nel lontano. Questo ha molta relazione con le miniature dell'edizione in pergamena « *Gratiani Decretum* », citata già, del 1474, miniata pel vescovo Roverella. Nella prima pagina vèdesi l'autore che presenta il suo libro al papa, il quale alza le mani in atto di benedire l'offerente. Sui gradini del trono papale un uomo ed un cane; innanzi al trono una folla d'uomini, alcuni de' quali intorno ad una bertuccia. La scena presa dal vero, è un quadro della vita del secolo XV; e l'illusione è compiuta dalle eleganti costruzioni a marmi diversi, dai finestrini con occhi di vetro colorati, e dai bei tappeti pendenti dalle finestre, tessuti a melagrane. Non mancano pure negli ornati e negli edificî, miniati qua e là nel libro, reminiscenze dell'antichità classica, e vedonsi ne' fregi figure a bassorilievo tratte da marmi rappresentanti, ad esempio, gladiatori combattenti. Le figure sono sottili, ossute, con pronunciati zigomi, di stragrande finezza. Le montagne hanno la forma di quelle del Tura, i piani sono

sparsi di sassolini che sembrano sabbia colorata, i prati sono di un color giallo-verde o verde-chiaro, ed hanno sezioni o tagli perpendicolari. Il miniatore palesa straordinario talento di novellatore, facilità di composizione, singolare espressione drammatica, tanto che questo codice può riguardarsi come uu capolavoro della miniatura ferrarese.

Prima di procedere nello studio e nella determinazione de' miniatori ferraresi del prezioso codice, non sarà vano passare in rassegna i loro nomi e la cronologia della loro vita. De' Giraldi troviamo notizia sino all'anno 1477: Guglielmo teneva in quest'anno presso di sè il nipote Alessandro, miniatore e cartolaio. Il Tribraco cantò in versi le sue lodi.

Cosimo Baroni, di cui il Cittadella trovò notizie dal 1458 al 1497, [1] era miniatore, e si suppone ch'egli abbia dato origine, per confessione posteriore cagionata dalla sua omonimia col Tura, alla tradizione che il Tura si fosse applicato a miniare. Nel 1468 miniò un libro di sonetti e canzoni per il duca Borso.

Jacopo Filippo d'Argenta, di cognome Medici o de' Medici, nel 1469 abitava a Bologna, e lavorò per la cattedrale ferrarese dal 1481 alla fine del secolo.

Taddeo de' Crivelli da Mantova, che lavorò per tutto il periodo borsiano, nel 1472 è ricordato come debitore della Camera: [2] forse egli era partito da Ferrara appena morto il duca suo protettore, poichè anni dopo si ritrova in Bologna.

Gerardino di Bartolomeo del Tura e Domenego de Rigetto *aminiadore,* secondo il Cittadella vivevano nel 1473 a Ferrara. [3]

Marco dell'Avogaro, dell'èra borsiana, nel 1476 era debitore dell'esattoria ducale. [4]

Martino di mastro Giorgio tedesco, da Modena, ove dimorò a lungo e dove ritrovasi nel 1480, passò a Ferrara e vi lavorò ne' corali della cattedrale. È curioso però che a Modena fosse detto *Martin tedescho*,[5] e a Ferrara *Martin de mº Zorzi da Modena.*

Fra Evangelista da Reggio, dell'Ordine di San Francesco, dal 1481 al 1492, e Gio. Vendramino da Padova nel 1482, furono compagni dei miniatori della Cattedrale.

Arcangelo da Parma, abitava in casa dello stampatore Lorenzo dei

[1] Cittadella, *Documenti,* ecc., pag. 174.

[2] Antonelli, op. cit.

[3] Cittadella, *Notizie,* pag. 643.

[4] Arch. sudd., *Libro debitori de la exactoria,* 1476, a c. 67.

[5] A. Venturi, *L'oratorio dell'ospedale della Morte in Modena.*

Rossi di Valenza,[1] miniò nel 1487, per Eleonora, un libro scritto da Giovanni da Cremona scrittore.[2]

Pietro Bisati, o Busati, fu provvigionato da Don Alfonso d'Este, a datare dal maggio del 1497, in vece d'altro miniatore di nome Scozia.[3]

Antonio Maria Casanova venne chiamato nel 1474 a compiere un breviario lasciato imperfetto dal Crivelli, e miniò altri libri per la Corte indicati dal Campori. Viveva a Ferrara ancora nel 1502;[4] non sembra ch'egli avesse notevole valore.

Tommaso da Modena, nel 1503, e Matteo da Milano, dal 1502 alla morte d'Ercole I, lavorarono intorno ad un breviario grande per Sua Eccellenza, e vi ebbe anche qualche piccola parte Andrea dalla Vieze.[5]

Dall'elenco de' nomi de' miniatori a Ferrara, nel periodo d'Ercole I, riesce facile notare, come col disparire de' miniatori dell'èra borsiana, altri delle vicine città e degli Stati Estensi accorressero a sostituirli. E così notasi tanto per le arti maggiori, come per le minori, il loro diffondersi da Ferrara nelle città vicine: a Bologna, a Modena, a Reggio e altrove si ritrovano saggi di miniatori ferraresi. Abbiamo già veduto che Taddeo de' Crivelli, morto il duca Borso, migrò a Bologna, ove nel 1476 attese a dipingere libri corali per San Petronio;[6] e che Jacopo Filippo d'Argenta, nel 1469, abitava quella città. Ciò basta a significare come di continuo affluissero artisti e artefici da Ferrara a Bologna: ed esaminando i saggi che rimangono della miniatura bolognese nella seconda metà del Quattrocento e ne' primi anni del secolo successivo, conviene anche riconoscere il dominio su di essa esercitato dai Ferraresi.

Se si pone mente ai corali della cattedrale di Ferrara, affini grandemente a quelli della Biblioteca comunale della stessa città, avremo un mezzo sicuro di riscontro con gli altri libri miniati di Bologna e d'altrove. Prima però di accennare a riscontri da noi notati, diremo di un corale della cappella d'Ercole I, il solo fra quelli corali conservati nella Biblioteca Estense

[1] Cittadella, *Documenti*, pag. 178.

[2] Arch. sudd., *Libro de Eleonora d'Aragona*, 1485-91, a c. 103 (a. 1487).

[3] Id., *Mandati*, 1498, a c. 120: «Hercules Dux. Man.to Illu.mi principi et Ex.mi domini nostri domini herculis ducis ferrariae & vos factores generales Eius Describi faciatis in buleta salariatorum huius camare petrum Bizatum (Pietro Busati miniatore era già morto nel 1504) miniatore Illu. d. Alfonsi Estensi & loco scotie cum salario librarum quattuor m. singulo mensi quod Incipere habeat kalendis maijs preteritis. — Leonellus Recepta duc. cancell. scripsit XXX Sept. 1497».

[4] Cittadella, *Documenti*, pag. 173.

[5] Arch. sudd., *Libro delle partide*, 1502, a c. 7 (15 gennaio 1502), a c. 150 (9 dicembre 1503), a c. 194 e 197 (6 novembre e 5 dicembre 1504). — *Libro de le partide*, 1505, a c. 2, 4, 17, 24, 40, 60 (2 gennaio-24 dicembre 1505).

[6] *Atti e Memorie della Dep. di St. Patria di Bologna*. Anno VII, pag. 220.

che non mostri la provenienza dalla famiglia Obizzi. Nel frontispizio, molto sciupato, vi è lo stemma dell'anello a diamante d'Ercole I e varie sue divise. Curiosi i fanciulli rappresentati lungo i margini, in atto di saltare, di ammaestrare cani, di lottare, di giocare alle carte. Per tutto il libro, nelle iniziali, vedonsi figure di santi con facce lunghe, biancastre, con occhi ed altre parti contornati a penna, con pieghe semplici: spiccano le figure in fondo azzurro, solcato da strisce dorate o bianche, sparse di puntolini d'oro. L'artista è di poco talento, manchevole nella forma, e attesta come la miniatura a Ferrara, verso la fine del secolo XV, cessata la generazione de' miniatori dell'èra borsiana, avesse in generale deboli e insignificanti seguaci.

Nel Museo Civico di Bologna vi è un antifonario (n. 60), che ha la prima miniatura evidentemente eseguita da un miniatore della scuola del Cossa: grandiose le teste e forti di colore e di chiaroscuro, larghe le mani. Potrebbe essere anche l'opera d'un pittore; non così altre miniature (II, III e IV) dello stesso antifonario, certamente lavoro d'un meschino seguace di quello, assai stentato nel disegno, povero di effetto. Però è degna di nota la seconda miniatura, raffigurante San Giovanni, che ha molta relazione con gli apostoli cosseschi della cappella Marsili in San Petronio. Questa maniera d'un seguace del Cossa si riscontra nel corale n. 57 dello stesso Museo, ove, a carte 122 r., si vede la Vergine Assunta in una ellissi formata da teste di rossi cherubini. Un altro corale (n. 69) dello stesso Museo, appartiene però alla scuola del Giraldi, e mostra le caratteristiche montagne di mattoni che si sfaldano. Due altri codici del Quattrocento si vedono appartenenti invece a maestri bolognesi, che in parte tengono della scuola ferrarese e in parte di Marco Zoppo. Forse potrebbero essere di alcuno de' miniatori ricordati in documenti dell'Archivio di Stato in Bologna, cioè di un Soavi e di certo Domenico Pagliarolo;[1] ma non abbiamo modo di stabilir ciò con qualche determinatezza. Uno de' codici è un libro corale (n. 51), con fondi di montagne talora traforate e fantastiche come nel Cossa, talora a tronchi sovrapposti, come si vede nel Giraldi, e con piani verdi tagliati a sezione violacea: le figure hanno teste grandi, gli occhi hanno lunghissime sopracciglia. L'altro codice è il volume degli *Atti e instrumenti riguardanti l'Universita de' notai,* compilato l'anno 1482.

Due corali, l'uno al n. 67 e l'altro al 73, mostrano un miniatore della scuola del Costa, e furono eseguiti circa il 1508, data che si ritrova

[1] Arch. di Stato in Bologna; 1486 (23 febbraio), *Soavi, miniatore* (Partit. del Regg., vol. X, c. 266); 1489 (24 dicembre), *Domenico Pagliarolo, miniatore* (Mandatorum).

nel corale n. 67. Questo porta anche lo stemma della famiglia Isolani, una banda rossa con un leone nero rampante in campo bianco; questo stemma si trova anche in un graduale, passato da un convento bolognese nella collezione Obizzi e da questa alla R. Biblioteca Estense. Nel retto della seconda pagina, entro l'iniziale, vedesi Dio Padre in gloria, e nel piano montagnoso una suora dell'ordine domenicano e una gentildonna con le mani giunte, ginocchioni. Porta la scritta: *Soror bernardina de Isolanis ordinis predicatorum fecit fieri hoc opus. Et frater baldasar de Isolanis ordinis Carmelitarum consobrinus suus scripsit et literis rubeis celestinisque ornavit. Anno Domini . M . CCCCC . VIJ. Die . VJ . Decenbris.* Le lettere celesti e rosse del frate non tornano troppo ad onore del suo ingegno artistico; e certo non è di lui la miniatura del principio. Egli dovette ricorrere a qualche miniatore della scuola del Costa, come si può pensare per l'identità de' tipi, delle figure e dei fondi col maestro ferrarese. Anche un lezionario[1] e diversi corali della basilica di San Petronio hanno qualche affinità con le miniature suddette per lo stesso color grasso delle figure, per le carni rosseggianti, e finanche nell'ornato de' contorni sicuri e quasi metallici. Infine, nell'Archivio municipale di Reggio vi sono due antifonarî della stessa mano, o meglio, alcune lettere miniate o rifatte da quella.[2]

La Biblioteca Estense possiede molti altri corali provenienti da Bologna, in gran parte dal convento degli Olivetani. Acquistati, verso la fine dello scorso secolo, dalla famiglia Obizzi, furono lasciati dall'ultimo discendente di essa, insieme con una ricca raccolta d'antichità e d'arte, agli Estensi. Fra quelli ve ne sono alcuni della scuola del Giraldi, recanti talora uno stemma gentilizio con tre lance sul campo turchino della targa[3] e il simbolo della corporazione olivetana, cioè tre monticelli sormontati da una croce rossa, accostati da due rami d'olivo. Che siano di un ferrarese della scuola del Giraldi si può rilevare, oltre che dallo stile, da una divisa di Borso, che con qualche variante pende da una lettera iniziale di uno dei corali,[4] cioè la nota divisa del *paraduro*. Evidentemente il miniatore ferrarese non sapeva dimenticare, a Bologna, le familiari e mille volte ripetute divise del suo duca, e le introduceva, come ornato, intorno a un'iniziale.[5]

[1] Questo si trova nella R. Università di Bologna. Proviene dalla *Bibliotheca Benedicti XIV,* cod. n. 76, aula II, D.

[2] Portano il numero del catalogo VII, A, 3; VII, A, 7.

[3] Portano quella targa i due corali XI, H., 1; XI, H., 9; XII, L., 11; XII, L., 13.

[4] È segnato XII, L., 13; V. a c. 117 v.

[5] Nell'iniziale leggesi: *Opus D. Bonifatii . Buzzachareni.* Questo, con tutta probabilità, non era il miniatore, bensì il calligrafo.

Raccolti così i dati storici relativi allo svolgimento della miniatura in Ferrara nel secolo XV, occorre esaminare il capolavoro di essa, il *Decretum* di Graziano, libro stampato in pergamena a Padova, come si legge nel verso del primo foglio: *Patavij . XI . Kalendas iunias . Instauratum Venetijs sub Pontifice maximo Sisto quarto: Nicolao Marcello inclyto venetiarum duce . M . CCCC . LXXIII.*

Quest'esemplare del bellissimo incunabulo appartenne al vescovo Roverella di Ferrara, di cui si scorge lo stemma miniato nel margine inferiore del primo foglio. Il vescovo fu un mecenate delle arti belle: i corali della cattedrale ferrarese furono miniati nel tempo in cui egli stette sul soglio vescovile, e sulle legature di essi s'intrecciano i rami della quercia del suo stemma intorno alle placchette dell' Enzola, che per lui eseguì un suggello notissimo ai cultori della sfragistica e dell'oreficeria. Cosmè Tura ritrasse il Roverella nel trittico che adornò la chiesa suburbana di San Giorgio, e di cui oggi si conserva la parte mediana nella *National Gallery* di Londra, e lo sportello destro negli appartamenti privati del principe Colonna in Roma. In quella chiesa, da lui adorna, il vescovo riposa nel monumento scolpito da Antonio Rossellino e da Ambrogio milanese. Tutte splendide testimonianze dell'elettissimo gusto del prelato; ma se anche queste mancassero, il codice di Graziano, da lui fatto miniare con diligenza infinita nei rettangoli e nelle lettere iniziali lasciati in bianco dal tipografo, dimostrerebbe di per sè la raffinatezza del suo senso d'arte. Ne' ristrettissimi campi le figurette hanno la finezza de' camei, e i miniatori le mossero vivacemente, formando composizioni che, tradotte in grande scala, potrebbero gareggiare con le scene pittoriche più animate e più belle. Ogni rettangolo è un vero quadro, ove tutto si scorge, dal tessuto degli abiti agli ornati e alle suppellettili delle stanze; il costume sociale si riflette chiaramente entro quei pochi centimetri quadrati; e per di più la vita anima quelle figure e dà alle loro mani quasi la parola, stendendole, agitandole, aprendole con la maggior naturalezza. Il maestro, che diresse l'opera, sa dire e far dire ogni cosa. Quando ne' margini del frontispizio rappresenta San Giorgio sul cavallo che, spaventato dal mostro, vorrebbe recalcitrare, egli fa che con mano ferma il cavaliere gli stringa le redini e lo inchiodi al posto, così che invano solleva e torce il capo e apre le fauci per iscuotere il potente giogo. L'istantaneità del movimento è resa da maestro ferrarese. I caratteri delle sue figure sono sempre variati, le loro carni hanno spesso una tinta calda di mattone, gli zigomi accentuati, le mani aperte, come artigliate, col pollice curvato all'indietro; l'espressione è seria e intensa. I personaggi parlano, si muovono, conversano, lasciano intravvedere dagli occhi e dalla mobilità delle mani il loro pensiero. Le pieghe degli abiti sono sottili, diritte quelle delle clamidi e parallele e finissime, spezzate

quelle de' manti, in modo largo e naturale sul busto, e tagliate diagonal. mente, da mezzo il corpo in giù, da altre pieghe a ventaglio. I colori trovano la loro nota più alta nel minio, che squilla in un coro di turchini e di violetti. E tutto è eseguito in rigorosa prospettiva, con mirabile equilibrio e giustezza di forme nei minimi particolari, in ogni minutissima qualità delle cose. Nell'atrio dell'edificio, ove il pontefice riceve Graziano, si aprono finestre con tondi o rulli di vetro bianco, e tra essi, negl'interstizî de' filari dei tondetti, sono vetri dipinti che bene armonizzano con la policromia del palazzo ornato di dischetti di serpentino e di porfido, di colonne e di archi marmorei colorati, di tappeti di damasco a dorati fiorami di melagrano, stendentisi giù dai davanzali. Nei fondi di paese il miniatore fa spesso il monte con strade o gironi ellissoidali, come si vedono nel Tura, e case senza finestre o, tutt'al più, con un occhio sulla porta nel fronte. In genere però s'avvicina all'arte di Ercole Roberti, più che a quella del Tura: egli è insomma un Tura sviluppato, senza durezze e asperità.

Il maestro che diresse l'opera de' minatori del codice, oltre il frontispizio fece alcune miniature, le quali si distinguono facilmente dalle altre. Il paese con una casa in cui s'apre soltanto una finestra tonda, si rivede nella miniatura a carte 187. In un'altra, a carte 220, si vede un edificio con porticato senza apertura e nelle muraglie, al quale si accede per una via tortuosa, che bene fa riscontro ai gironi del fondo de' tondetti nei margini del frontispizio. Queste due miniature appartengono evidentemente alla mano stessa che all'inizio del codice eseguì la maggiore miniatura, raffigurante la presentazione del *Decretum* al pontefice.

Così dicasi della miniatura a carte 146, disegnata con estrema finezza, col particolare notevole delle tinte calde delle carni color mattone e del collo cilindrico del vescovo in piedi, similissimo ad alcune figure del frontispizio e in particolare tanto a quella di Graziano come all'altra che gli sta alle spalle. Si notano anche nelle figure gli stessi lineamenti affilati, ma in quelle vedute di profilo il naso è volto alquanto all'insù. E per tali particolari conviene assegnare al medesimo *maestro superiore* la miniatura a carte 234 v., quantunque possa non esservi estranea la mano di un suo aiuto.

Il seguace più diretto del maestro superiore è certamente quello che ha eseguito le miniature a carte 113 v., 141 v. e 164 r. Il suo colore è granuloso, il verde non ha l'intensità che abbiamo veduta nell'altro, e in generale tutte le tinte perdono di luminosità e di forza. Nei fondi il verde si fa sulfureo. Le zazzere, le corone de' capelli sono illuminate a puntolini secondo il metodo proprio di questo miniatore, e le zazzere terminano con un lungo codino. Le pieghe degli abiti sono più convenzionali, si stirano sui corpi e ne incartocciano le forme. In genere un certo stento è nel

disegno del *miniatore granuloso,* e anche una minore varietà nei tipi. In tutte e tre le miniature si vede, ad esempio, la stessa testa china di vecchio ossuto.

Un miniatore ispirato all'arte di Cosmè Tura è quello che ha lavorato a carte 195: contorna a penna, di nero, gli occhi; con un segno acuto, lanceolato traccia le corone de' capelli; par che leghi fortemente ai polsi e nelle giunture le membra; fa le teste con gran nuca tonda; arricciola le chiome intorno ai volti muliebri. È tutto un fare più vibrato, più irto di quello de' maestri antecedenti. L'uccisore della donna pare scosso da elettricità in tutto il corpo.

Un altro maestro affine a Cosmè si mostra a carte 91; ma piuttosto che attingere da lui direttamente, sembra che derivi dalla stessa scuola padovana, da cui ha tratto que' caratteri che si notano nello Schiavone, in Marco Zoppo, in Lazzaro Bastiani, in Bartolomeo Vivarini, nel Parenzano e in Carlo Crivelli. Egli fa sottilissime le estremità delle figure; l'architettura scontorta; molti sassolini multicolori nel piano; gli abiti a pieghe raggirate e gonfie come vesciche.

Non è nè l'uno nè l'altro di questi due miniatori quello che eseguì le due composizioni a carte 278 e 343, con figure dalle grosse teste e con proporzioni non equilibrate negli angusti spazî e sui piani. I colori stridono nell'abbondanza dei toni violetti. La figura mediana torce le gambe al modo istesso nell'uno e nell'altro rettangolo, e sul polpaccio della sinistra le pieghe dell'abito si disegnano a ferro di cavallo.

Due volte ancora nel codice s'incontrano composizioni con figure troppo grandi, non adatte alle dimensioni del riquadro, e con teste grosse; sono l'opera di aiuti della bottega del miniatore principale, differenti però dagli altri indicati sin qui. Al peggiore di tutti appartiene la miniatura a carte 226 v.; egli non sa più determinare una forma, tanto che le marionette sembrano aver sostituito gli uomini. Le estremità sono sottilissime, grosse le teste, talora illuminate di bianco, luci gialle sul manto violaceo, ombre a tratti nelle clamidi e nelle tuniche, parti architettoniche sconnesse. Meno triste coloritore è l'altro che miniò il compartimento a carte 144, con figure dagli occhi a punti bianchi vivissimi e con pieghe che si addentrano profondameate segnate talora come da un tiralinee e lumeggiate d'oro nei chiari. L'ombra del vescovo si proietta verde sullo schienale del trono, ove sono però de' nudi a imitazione dell'antico, disegnati finemente con tratti verdi, e ben degni della mano del maestro che deve aver diretta l'opera. Il piano è tutto spezzato nel davanti, così che sembra di un marmo gialliccio venato; e succede ad esso un prato tagliato da un torentello, che esce da una bocca nel fondo e lambe le rosee rive. Alcune alghe si alzano dal letto del torrente; a sinistra, dietro la cattedra del

vescovo, pare cader riverso un monte con strade a gironi. Nel fondo s'innalzano montagne irte di campanili; per l'aria volano stormi d'uccelli.

Un maestro non indipendente dal principale, ma più gaio e lucente di tutti gli altri, è quello che a carte 132 v. e 293 ci offre figurette a teste tonde, rosee, preparate con maggiore imprimitura, e di un chiaroscuro più forte. La canna del naso, diritta e grossa, forma un triangolo rettangolo che la luce rischiara; gli occhi, per lo scuro che c'è attorno, si mostrano infossati; gli zigomi sono grossi, tondi i menti; i capelli delle donne cadono come manipoli di stoppa a coda. Il carattere vien meno in tutte quelle teste a palla, insaponate, lustre. Le pieghe delle clamidi, delle tuniche, delle cotte formano costole e addentramenti a cannoncini; il paese è con alberelli conici intorno ai limiti delle strade serpeggianti; l'orizzonte è limpidissimo.

La figura a carte 293 di uomo avanzato in età, dai capelli rosso-martora, dalla barba bianca, rasa così che il mento e le guance sembrano insaponati, si rivede nella bellissima miniatura a carte 256, ove certo ha avuto parte direttiva il maestro superiore. Il vescovo che innanzi al papa accusa i suoi denigratori ha un impeto oratorio ciceroniano; e il papa esprime benissimo l'attenzione, staccando la persona dallo schienale e piantando una mano aperta sur un ginocchio, mentre l'altra, perduta ogni energia, ricade sul bracciuolo della cattedra; intanto uno dei denigratori si curva avvilito sentendo il tuono dell'eloquenza del vescovo, e gli altri, tese le orecchie in ascolto, stanno affrontati. Questo è il capolavoro del *miniatore dalle teste tonde e lucide*. La composizione a carte 221, se si tien conto della forma della testa del fanciullo a destra, tanto simile a quella schiacciata e larga del bambino sulla vasca battesimale a carte 293, si può pure ascrivere alla stessa mano.

Un altro maestro, che da quello dipende direttamente, disegna i personaggi di proporzioni minori, li colora di tinte più pallide, li fa più ossuti e mingherlini, e sembra moverli a danza. I paesi sono sparsi di pini, che ombreggiano sui tronchi tripartiti le colline di un giallo sulfureo; per l'aria talora veleggiano le nubi a mo' di bianco pino sopra lineette grige, e sull'orizzonte si stendono e si colorano di luce gialla. Le pieghe in certi punti sono interrotte e, meno nei larghi partiti, hanno una costruzione meno rigorosa. Tutto è più meschino, più timido; ma v'è straordinaria finezza ne' particolari, come appare nella miniatura a carte 267, ove si veggono in un fregio piccolissimi nudi segnati con gran perfezione; e in quella a carte 271, ove i libri, le scarpe, la scatoletta d'osso, il candeliere il mesciacqua di terracotta invetriata, l'ampolla di vetro contenente vino bianco sono eseguiti nello spazio di pochi millimetri con estrema diligenza. Oltre le due miniature qui accennate, appartengono alla stessa

mano quella a carte 191, 200, 309. La figura seduta a destra, nel riquadro a carte 267, si rivede con poche varianti in piedi nell'altro a carte 191; la testa giovanile ripiegata (terz'ultima a sinistra di questo) si rivede similmente due volte a carte 309; la figura scarna col lungo manto appuntito, a sinistra nella miniatura a carte 267, sembra la stessa che si vede stesa in letto a carte 271. La forma delle rocce e il paese, insieme con altri particolari, ci fanno pure assegnare alla stessa mano la composizione a carte 200.

Dipende dal maestro dalle teste tonde e lucide il miniatore che ha eseguito le composizioni a carte 224, 291 v., 299, 351 v. I rapporti sono evidenti, quando si metta a riscontro la testa di donna quasi calva, della miniatura a carte 293, con tre delle sopraccennate, e la figura dell'uomo che congiunge la destra dei due sposi a carte 351 v. con quella che tiene il bambino nella vasca a carte 293. Quasi si potrebbe chiedere se non ci troviamo in presenza di un artista medesimo. Ma i colori opachi, lo scuro nei profili delle teste, la disposizione delle figure in linee diritte parallele e quindi il poco movimento loro, le pieghe stentate, le gambe mal piantate del personaggio a sinistra dello scompartimento a carte 351 v., ci fanno ritenere di essere in presenza di un seguace del maestro gaio e lucente che abbiamo già esaminato.

Nel gruppo de' miniatori dipendenti da quel maestro dobbiamo infine indicarne uno che allunga le teste singolarmente, ed è l'autore delle composizioni a carte 176 e 352. Potrebbe pensarsi, guardando alla costruzione della testa del vescovo a carte 271 e dell'altra più ingrandita a carte 176, di trovarsi innanzi a una forma più sviluppata del miniatore mingherlino e meschinetto, dipendente da quello che fa le teste tonde e lucide. Allo stesso maestro apparterrebbe quindi la composizione a carte 287 v., in cui le nubi e il paese ricordano le altre miniature di lui.

Da questi miniatori sembrano distinguersi o appartarsi quello che a carte 297 ricorda forme di Francesco del Cossa, specialmente nella donna in piedi; e l'altro a carte 149 v., incompiuto e rozzo, non degni di stare nella bella compagnia di tanti artisti, se non si fosse provato a comporre le belle pieghe della coperta verde che si stende sul letto del vescovo.

Esaminati così i caratteri propri delle miniature, diciamo del loro significato. Nel primo libro della *Concordia Discordantium Canonum* o *Decretum*, Graziano determina i principî generali e le fondamentali norme del *gius* canonico; nel secondo, *De causis*, presenta 36 *cause* o casi della vita pratica, e distingue ciascuna in diversi quesiti o *quaestiones*, che partitamente e argutamente risolve, col sussidio di tutti i canoni che ad esse si riferiscono. Nel terzo libro parla delle cose sacre.

Il primo libro ha una sola miniatura, al primo foglio, la quale inaugura, per così dire, e illustra tutto il volume; nel secondo libro ogni causa, al suo principio, ha un'illustrazione: sono escluse le cause VIII, IX, X, XVII, XVIII, XXXV, per cui tutte le miniature illustrative del libro sono 29; il terzo libro, infine, ha una sola miniatura all'inizio. Il codice evidentemente è incompiuto: se altro non lo lasciasse supporre, lo indicherebbero gli spazî lasciati vuoti innanzi alle cause VIII e XXXV per l'opera del miniatore, che hanno appunto la misura consueta dei rettangoli miniati.

[*Decretum,* pars II, a c. 91]

È la prima *causa.* Graziano tratta della simonia. Propone un caso complesso ed evidentemente fittizio. Un uomo conduce il figliuolo a un cenobio, vuole quivi allevarlo alla vita monastica, paga perciò una somma all'abbate ed ai frati. Cresciuto in età, il figliuolo è creato sacerdote, sale agli ordini maggiori. Proposto all'episcopato, il padre per moneta ne favorisce la elezione, e ancora egli rimane ignaro degli intrighi paterni. Vescovo, a sua volta ordina alcuni sacerdoti per denaro; accusato al metropolitano, è convinto di simonia e condannato. Graziano trae dal fatto diversi argomenti a stabilire il concetto della simonia e i suoi limiti, principalmente in riguardo ai doveri dei vescovi. La nostra miniatura presenta la sola prima parte dell'istoria; il fanciullo dai parenti consegnato ai monaci: a lui che accorre, l'abbate tende la mano protettrice mentre stringe la sacchetta bianca della somma donata.

[c. 113 v.]

Quale deve essere la procedura per i vescovi? Alcuno di loro può venir condannato per la testimonianza di chierici d'ordine minore? Bastano due testimoni a convincerli di reità? E quale la forma del libello accusatorio: deve essere scritto o verbale? Ecco talune questioni che Graziano deriva dalla seconda causa. In essa egli parla di un vescovo accusato di fallo carnale da un laico: contro il vescovo debbono testimoniare due monaci, un suddiacono, due leviti. Al dibattito tre dei testimoni sono assenti; pure il vescovo è condannato e deposto. La nostra rappresentazione figura il vescovo innanzi al metropolitano in atto di difendersi. Un particolare è degno di nota. Riguardo all'ultima questione già accennata, dietro l'autorità del Codice Giustinianeo, e di Calisto e Sisto pontefici, e di Euticiano vescovo, Graziano la risolve nel senso che la forma dell'accusa sia quella del libello scritto: ora, la miniatura mostra il vescovo che stringe un foglio nelle dita. Può sembrare strano che nelle mani dell'imputato sia la carta dell'accusa; ma ogni dubbio è attenuato dal fatto

che l'atteggiamento di lui è quello d'un uomo, il quale si affanni a discolparsi con tutta l'energia che la mente e l'istinto sanno concedere alla parola ed al gesto.

[c. 132]

Un vescovo scacciato dalla sua sede chiede di esservi restituito: lo ottiene, secondo sanciscono i dogmi e le leggi ecclesiastiche. Dopo, ancora secondo i canoni, condotto in giudizio, chiede tempo a difendersi. Sorgono contro lui parecchi: sono tra questi un uomo ammogliato illegittimamente, due colpiti da infamia, tre religiosi, alcuni inabilitati per ragione di prolungata assenza dalla patria: tutti muovono l'accusa innanzi ad un giudice solo. Al primo capitolo l'imputazione cade, e il vescovo la rivolge contro i suoi avversarî. La miniatura significa il momento dell'accusa; e sono presenti i tre religiosi dalle teste tonde e lucide, il giudice, uno che svolge il foglio e lo viene leggendo.

[c. 141]

È ancora un caso fittizio. Un uomo scomunicato accusa un vescovo, e si fonda sulla testimonianza di un giovinetto quattordicenne; non ammesso all'accusa, vorrebbe mutare sè in testimone, il fanciullo in accusatore; ma questi vuole per sè l'una e l'altra parte. Il vescovo non si presenta al giudizio: è pertanto sospeso dalla comunione; rinnovata la causa, il fanciullo è conosciuto colpevole di falso. È qui incerto se la miniatura presenti il primo o l'ultimo momento del fatto. Sono presenti il giudice, il vescovo, il fanciullo, lo scomunicato ed un altro uomo che affaccia alla sinistra del giudice l'alta persona e la barbuta testa granulosa.

[c. 146 v.]

Due fornicatori colpiti d'infamia accusano un vescovo: questi si difende presso il metropolitano di altre diocesi: nel giudizio gli accusatori mancano nella prova, e sono costretti all'asserzione dell'innocenza sua.

[c. 149 v.]

Un vescovo gravemente malato chiede un altro che lo surroghi: il pontefice accetta. Guarito, il vescovo antico vorrebbe la sua cattedra, e muove questione. La miniatura presenta l'arrivo del vescovo nuovo presso l'altro malato.

[c. 164]

Nella causa decimaprima Graziano tratta del fòro privilegiato per gli ecclesiastici e delle questioni attinenti lungamente dibattute in tempi poste-

riori. Dei due chierici che si contendono un fondo, l'uno, il convenuto, vuole adire il giudice ecclesiastico; l'altro, l'attore, provoca la sentenza del giudice civile. Ciò conosciuto, secondo i canoni stabiliti dalle costituzioni di Valentiniano, Teodosio e Arcadio imperatori e dalle epistole di Marcellino e Gaio pontefici, dal Concilio di Nicea, e dal settimo di Cartagine, il vescovo statuisce che l'attore sia sospeso dai sacramenti. Quegli continua ad amministrarli, e il vescovo muove contro lui sentenza irrevocabile. La miniatura presenta la storia distinta nelle due parti diverse: nello scomparto di destra, l'attore conduce il convenuto dal giudice civile; in quello di sinistra, il convenuto accusa presso il vescovo l'attore di tal fallo.

[c. 176 v.]

Dice la causa duodecima: alcuni chierici, volendo lasciare le loro cose, fanno testamento, dispongono delle proprie e di alcune della chiesa. Graziano dimanda se i chierici sono capaci di possedere, e quali diritti reali competono loro. E questo svolge in cinque questioni. È chiaro che la nostra miniatura non rende alcun momento della causa: bisogna dunque vedere se figuri alcun passo de' canoni. Forse si riferisce alla prima questione che è riassunta dalla glossa marginale. Infatti Graziano nella prima questione, premessa la tesi: *Clericos nihil possidere multis auctoritatibus iubetur*, scrive subito dopo: *Ait enim tolletanum Concilium.* In questo caso non è improbabile che l'illustrazione riproduduca il IV Concilio di Toledo in cui quel canone venne sancito.

[c. 187 v.]

Il miniatore ha qui illustrato letteralmente, in modo molto ingenuo, le prime parole della causa.: *Diocesani cuiusdam baptismalis ecclesiae, cladibus bellorum pressi, hostili metu compulsi domicilia transtulerunt.* Un vescovo e un chierico fuggono gl' incalzanti soldati feroci, abbandonando la chiesa. Continua la causa movendo questioni riguardo alle decime e alla loro prescrizione.

[c. 191 v.]

In questa causa decimaquarta è riportata la condanna dell'usura, sancita dal diritto canonico. La causa dice: *Canonici cuiusdam ecclesiae quaestionem movent de praediis, testes ex fratribus suis producunt; negociatoribus pecuniam crediderunt, ut ex eorum mercibus emolumenta acciperent.* Qui il maestro ha figurato i canonici che conducono testimoni della loro medesima qualità, e uno di loro che porge una somma a un mercante.

[c. 195 v.]

Taluno che ha commesso un fallo carnale viene ordinato sacerdote. Impazza. Uccide. Recupera la mente. Viene accusato presso il vescovo da colei con cui si diceva avesse mancato. Il vescovo indice la causa in giorno domenicale; il convenuto prima nega, poi, convinto, confessa. Il vescovo lo condanna. La miniatura ci presenta due momenti: da un lato il folle che uccide (nella nostra rappresentazione uccide una donna); dall'altro la femmina sedotta che lo accusa dinanzi al vescovo, enumerando i delitti di lui.

[c. 200]

Un abate aveva una chiesa parrocchiale sotto la sua giurisdizione: v'istituisce un monaco a celebrarne l'uffizio. Per quarant'anni il monaco tiene placidamente la chiesa; dopo, i preti di quella battesimale muovono querela all'abate. È rappresentato l'abate che, nel mezzo del paese verde, dinanzi alla chiesa, invita il monaco a prenderne il possesso.

[c. 220 v.]

Volendo passare alla vita regolare, due chierici ne chiedono licenza al vescovo. L'uno contro la proibizione, l'altro col permesso del vescovo, abbandonate le loro chiese, si recarono al convento. La miniatura presenta, nella metà di destra, i chierici che muovono la domanda al vescovo; nella metà di sinistra, al fondo, il sacerdote disobbediente che sale la ripida via del cenobio nodosa ed arborata, da presso il chierico fedele che prega alla porta della chiesa in abbandono.

[c. 221 v.]

Graziano domanda nella prima questione della causa vigesima: Si possono costringere a vestire l'abito religioso coloro che nella prima età dissero di essere vocati? Infatti questa causa parla di due fanciulli consegnati dai parenti al monastero: l'uno volonteroso, l'altro contro sua voglia, e ci fa sapere che il primo soltanto, fattosi adulto, seguiva la vita ecclesiastica. La miniatura figura i fanciulli consegnati al monastero in una via cittadina chiusa da case basse.

[c. 224]

L'arciprete di certa chiesa prende anche la prepositura di un'altra; inoltre si crea procuratore di privati negozi, si orna di chiare e fulgide vesti. Redarguito dal vescovo, abbandona il suo ufficio. La miniatura incompiuta illustra il momento del rimprovero del vescovo.

[c. 226 v.]

Un vescovo ha giurato il falso e però un arcidiacono giura di negargli la consueta obbedienza. Il vescovo ne lo costringe: è accusato pertanto di doppio spergiuro, del suo e di quello cui aveva indotto l'arcidiacono. La miniatura presenta il vescovo in atto di spergiurare, da un lato; dall'altro, l'arcidiacono mosso nel volto da un ghigno di irrisione a un tempo e di disprezzo.

[c. 234 v.]

Alcuni vescovi ed il loro popolo sono caduti in eresia. Il pontefice incarica i vescovi vicini che, usando dell'imperiale giurisdizione, combattano le eresie. Degli eretici taluni sono uccisi, altri condannati in ceppi e costretti a ritornare alla fede. La miniatura presenta il papa che ribenedice due carcerati condottigli da un vescovo.

[c. 256 v.]

Tratta ancora dell'eresia. Un vescovo eretico scomunica alcuni sacerdoti: dopo la morte è accusato e condannato insieme con la famiglia e i seguaci. La miniatura appresenta il momento dell'accusa al vescovo defunto ed ai parenti di lui: o non piuttosto il vescovo eretico che chiede la scomunica per i sacerdoti? A mio parere, la prima interpretazione è la più sicura; infatti in una sentenza, che fosse pronunciata dal vescovo, la persona del pontefice quale luogo avrebbe?

[c. 267 v.]

Tratta novamente delle decime, in una questione sorta tra un monastero e una chiesa battesimale. Sono figurati un prete e due monaci disputanti.

[c. 271 v.]

Un sacerdote accusato di sortilegi è invitato dal vescovo a cessare: persiste, ed è scomunicato. Morendo, è riconciliato con la fede da un prete, essendone il vescovo ignaro. Dal prete è condannato ad una certa penitenza ultramondana. La rappresentazione è divisa in due parti: il momento dell'accusa e quello della morte. Ma il miniatore non è fedele al testo: presso il letto del morente non v'è un altro sacerdote, bensì il vescovo istesso.

[c. 278 v.]

Un tale, benchè legato da voti di castità, ha preso moglie. Questa poi lo abbandona, va a nozze con altri; il marito la ripete. Quest'ultimo fatto è illustrato dalla miniatura.

[c. 287 v.]

Un infedele si converte alla fede cristiana. Allora la moglie pagana lo abbandona; egli sposa una fedele. Morta la seconda moglie, entra nella vita ecclesiastica; è fatto vescovo. La miniatura rappresenta la moglie pagana, le seconde nozze di lui, e il vescovo stesso in atto di benedire.

[c. 291 v.]

Un uomo di condizione servile finge il nome e la qualità di un nobile per avere una damigella in isposa. Costei lo accetta, ma il tranello è scoperto dal nobile, al quale non garba il gioco. Qui muove Graziano questioni importanti, perchè vi determina la teoria degli errori giuridici e il diritto dei servi a contrar matrimonio. È rappresentato il momento della contesa innanzi al vescovo.

[c. 297]

Un uomo si è giaciuto con la moglie di un altro, ma la sposa poi, quando quella è rimasta vedova. Tale la prima parte della causa trigesimaprima, ed è la sola illustrata. La miniatura illustra il fatto in due momenti: da un lato l'adultero giace nel talamo con l'infedele; dall'altro le dona l'anello di nozze.

[c. 293]

Un tale, tratto in errore per troppa frequenza di popolo, è fatto padrino del figlio proprio: la moglie di lui, volendo scaltramente tenere a battesimo il suo, tiene quello di un altro. La causa di poi si fa complicatissima. Qui la miniatura mostra il padre che solleva dal fonte battesimale il figliuolo, e la moglie che reca un altro bambino tra le braccia.

[c. 299]

Graziano pone il caso di uno che abbia sposato una meretrice, da lui poi riconosciuta sterile e ripudiata. La miniatura riproduce il giovine che, presente una vecchia, dona l'anello ad una fanciulla dalle lunghe trecce bionde.

[c. 309 v.]

È la causa trigesimaterza, quella in cui si contiene il trattato della Penitenza. Taluno, non potendo per maleficio adempiere a tutti i doveri coniugali, è ingannato dalla moglie, che poi si separa da lui e passa a seconde nozze con l'adultero; ma il Signore, invocato, guarisce il marito. Questi, richiede la moglie e la ottiene; ma, quando ella è tornata, egli fa voto di continenza, schernendo i desiderî di lei. Sono presentati tre

istanti della causa: l'uomo stregato, pensieroso; la moglie che sposa l'adultero; il marito che offre il voto casto al Signore, mentre la moglie è seduta in un canto della stanza.

[c. 343]

La causa trigesimaquarta tratta ancora di rapporti coniugali, e precisamente quello che riguarda la presunzione di morte di un coniuge. Un tale, fatto prigioniero, è creduto morto; la moglie, illusa da tale notizia, sposa un altro. Torna il primo marito, reclama la moglie, che tenuta dall'amore novello, disprezza il talamo antico. Questo momento è riprodotto dalla illustrazione.

[c. 351]

Un tale, serrata nei lacci d'amore una fanciulla, la conduce a un convito; dopo il convito la fa sua. Ciò risaputo dai parenti, la fanciulla viene dotata e sposata a colui che l'aveva rapita. E questo finge l'ultima miniatura della seconda parte del *Decretum*.

[*Decretum*, pars III, a c. 352 v.]

È la parte che riguarda la consacrazione, ed è divisa in cinque parti ornate soltanto da unica rappresentazione miniata. Essa traduce il significato delle prime parole: *De ecclesiarum consecratione et de missarum celebratione non alibi quam in sacratis. Domino locis... fieri debet.* In fatti qui il Levita ne' paramenti sacerdotali prega all'altare di Dio rischiarato dai candelabri ieratici.

A. VENTURI.

VI.

LE PLACCHETTE DEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

La collezione delle *Placchette* del Museo Nazionale di Napoli reca un contributo non trascurabile allo studio di questo importante gruppo di produzioni plastiche, che da pochi decenni soltanto forma oggetto di seria considerazione. Essa veramente non può dirsi importante per quantità di esemplari; ma presenta, ciò non di meno, un numero considerevole di placchette finora non conosciute, ed in massima parte non comprese neppure tra gli ultimi acquisti (ancora inediti) della grandiosa collezione del Museo di Berlino, che è la più completa che esista.

Tra le *Placchette* di Napoli si trovano opere del Briosco e dell' Ulocrino, i soavissimi amorini della scuola di Donatello, le rappresentanze mitologiche del Moderno, due ritratti del Miglioli, alcune scene dell'anonimo autore della favola d'Orfeo, alcune opere del Caradosso e di Cristoforo di Geremia, alcune tra le belle placche destinate ad ornare i pomi delle spade, sulle quali Giovanni dalle Corniole amava rappresentare i fatti degli eroi della storia di Roma; soggetti che molto bene si addicevano all'uso ond'erano destinati. Vi è un'opera di Nicola de' Boni, ed una serie importante di bassirilievi, in gran parte piombi, e finora del tutto sconosciuti, nei quali Valerio Belli Vicentino ritrasse i fatti del Nuovo Testamento con una semplicità e correttezza di disegno che raggiunge l'apice in alcune rappresentanze minutissime; e Giovanni Bernardi da Castelbolognese, l'ammirato autore della cassetta Farnesiana di Napoli, le sue ricche composizioni di battaglie e di cacce, le sue figure mitologiche, e finalmente alcune scene della vita di Cristo. Ed è in queste ultime rappresentanze che son molto vicini, e quasi si confondono talvolta, i limiti dell'arte del Bernardi con quella del Vicentino.

E sorprende come i fragili piombi, modelli di vaghissimi cofanetti, prove d'intagli a noi sconosciuti, si sieno conservati a traverso ai secoli

ed a tante vicende, intatti così che lasciano scorgere ogni più piccolo particolare che vi segnarono quei grandi maestri.

Ed alcuni di questi piccoli bassirilievi mi hanno posto in grado di far correzioni ed aggiunte a placchette già edite, i cui esemplari finora conosciuti non erano così ben conservati. E qui ricorderò il bellissimo Nettuno che sfiora le onde sopra un carro a forma di conchiglia tirato da quattro cavalli marini, il quale è riportato dal Molinier come di anonimo artista italiano (No. 590), e nel Catalogo di Berlino è dato ad un artista tedesco (No. 1069); esso invece è opera del Bernardi, del quale, nel piombo di Napoli, appare chiarissima la firma: IOANNES. Ho potuto pure leggere alcune altre epigrafi che non erano state lette in altri esemplari, o lette male, nonchè dare talvolta una più esatta interpretazione alle rappresentanze.

Un certo numero di placchette della collezione di Napoli, molte delle quali inedite, appartiene ad autori anonimi italiani dei secoli XV, XVI e XVII; altre di esse ad autori stranieri. Nè manca un gruppo di opere che tiene una parte importante in tutte le collezioni, voglio dire le placchette imitate dall'antico, le quali ogni giorno, a misura che l'analisi stilistica procede innanzi nella sua via, vengono ad essere reclamate dai loro autori.

E pure questa collezione di Napoli, che avrebbe aggiunto all'opera del Molinier parecchie diecine di placchette, è stata finora ignota agli studiosi. Una sola placchetta, se non erro, una di quelle rappresentanze che traggono origine dal *Giudizio di Paride*, e che vengono indicate col nome di *Leggenda del re di Mercia*, è notata nell'opera del suddetto autore. Ed è strano che ne abbia conosciuta una sola e le altre no, egli che, coadiuvato da tanti dotti studiosi, ha frugato in tutte le collezioni pubbliche e private, interrogando quei piccoli bronzi, quei fragili piombi, ordinandoli, classificandoli a fine di gettare le basi, con un'opera grandiosa, dello studio di tutto un materiale artistico, che fino allora potea dirsi trascurato, o per lo meno non considerato quanto meritava.

Le placchette infatti — nota un illustre scrittore — non riproducevano soltanto lavori di oreficeria distrutti dalla moda instabile; medagliette ed imprese che ornavano il tocco ed il berrettone dei gentiluomini; paci, anconette, *maiestati, agnusdei,* ecc. Quei piccoli bassirilievi sono talora la traduzione d'incisioni e di nielli; servirono a divulgare immagini sacre, opere d'arte e principalmente capilavori; servirono talvolta per la diffusione di certe forme dell'arte; furono modelli agli studiosi e spesso ricordi agli artisti di opere da loro eseguite. [1]

[1] Cfr. A. VENTURI, *Emile Molinier, Les Bronzes de la Renaissance, Les Plaquelles, elc.,* in *Rivista Storica Italiana,* vol. IV, anno 1887, pag. 592.

Le *Placchette* di Napoli fanno parte del ricco patrimonio Farnesiano, insieme con una raccolta di bronzi figurati del Rinascimento, tra i quali si novera un Pollaiuolo [1] e due Giambologna. [2] Esse dovettero essere trasportate a Napoli dal Palazzo Farnese di Roma l'anno 1760. Nelle Carte Farnesiane conservate nel Grande Archivio di Stato di Napoli (fascio 1052) esiste una nota di oggetti venuti in Napoli da quel Palazzo, nel maggio del detto anno, ed in questa nota si fa cenno di *una scattola di bassi rilievi di piombo.*

Le *Placchette* di Napoli sono 179; di queste, 7 sono varianti e 9 sono duplicati: 119 sono di bronzo, 58 di piombo e 2 di rame sbalzato.

Ho dato alle placchette un numero progressivo (1-163), segnando con A le varianti, con *a* gli esemplari doppi, e con un asterisco quelle che son risultate inedite.

Le placchette edite portano le relative citazioni, sempre che sono registrate dal Molinier, [3] dal Catalogo di Berlino dei signori W. Bode e H. von Tschudi, [4] dal Catalogo del Museo Nazionale di Firenze (1898), dal Catalogo delle Placchette del Museo di Brescia, compilato con molta cura dal Dr. Rizzini, [5] e da altre opere che si trovano citate nel lavoro.

Non ho trascurato di notare, per quanto mi è stato possibile sapere, le collezioni ove si trovano gli esemplari simili di ciascuna placchetta, indicandone le differenze di forma, di grandezza, di leggende, ecc. Ho tenuto conto anche delle placchette ancora inedite, acquistate recentemente dal Museo di Berlino; e di tali notizie vado debitore alla cortesia del ch. Friedländer, al quale esprimo qui i più vivi ringraziamenti. Ringrazio pure l'egregio Dr. Supino, che mi ha fornito notizie riguardanti la collezione di Firenze; al Venturi attesto tutta la mia riconoscenza per essermi stato largo di ammaestramenti; ed agli studiosi chieggo scusa se involontariamente io sia caduto in qualche errore, che ben volentieri vedrei corretto dalla loro cortesia.

Napoli, luglio 1898.

A. FILANGIERI DI CANDIDA.

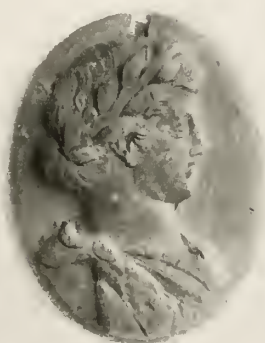
[1] Vedi l'*Arte*, anno I, fasc. III-V, pag. 189.

[2] V. A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Due bronzi di Giovan Bologna nel Museo Nazionale di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, rivista di topografia ed arte napoletana, anno VI, fasc. II.

[3] E. MOLINIER, *Les Bronzes de la Renaissance, Les Plaquettes, Catalogue raisonné.* Paris, 1886.

[4] W. BODE und H. VON TSCHUDI, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche* (Königliche Museen zu Berlin). Berlin, 1888.

[5] Dr. P. RIZZINI, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia* - Parte I: *Placchette e Bassirilievi.* Brescia, 1889.

134 — 135 — 136 — 6 — 62 — 137 r — 144 — 23 — 131

Fotoinc. Danesi Roma

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

Imitazioni dall'antico.

1. Apollo e Marsia. — Bronzo. Ovale, con cornice liscia. A. 0,046, l. 0,040. (Inv. No. 11038). — E. Molinier, *Les Bronzes de la Renaissance, Les Plaquettes,* Paris, Rouam, 1886, No. 2; A. Venturi, *E. Molinier, Les Bronzes de la Renaissance, Les Plaquettes, etc.,* in *Rivista Storica Italiana,* anno 1887 (vol. IV), pag. 591 sgg.; W. Bode u. H. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche,* Berlin, 1888, No. 655, Taf. XXXII.

A destra, Apollo stante con una gran lira nella mano sinistra: sta presso di lui Olimpo in atto supplichevole. A sinistra, Marsia legato ad un albero. — Sulla cornice, a lettere incuse, si legge: NERO · CLAVDIVS · CAESAR · AVGVSTVS · GERMANICVS · P · MAX · (e non *M.* come legge il Molinier) TR · P · IMP · PP.

Galleria Estense (a. 0,041, l. 0,035). Museo di Berlino (esemplare con epigrafe, e varianti senza epigrafe. Ni. 656, 657). Museo del Louvre (br. dor.). Collezioni L. Courajod, G. Dreyfus, Leroux, A. Picard.

Lavoro italiano. Circa il 1500.

La rappresentanza di questa placchetta deriva da un cammeo antico della collezione de' Medici.

1-a*. Variante. — Bronzo. A. 0,054, l. 0,044. (Inv. No. 11108). Medesima rappresentanza con differente epigrafe che non si legge interamente: PROSPICIENS · CLVRA (?) · ||| V ||| · TRINA · SIT · ISTA · FIGVRA.

2. Ermafrodito con tre Amorini. — Bronzo. Ovale. A. 0,030, l. 0,036. (Inv. No. 11046). — Molinier, *O. c.,* No. 10.

Ermafrodito è disteso da destra a sinistra. Tre amorini sono presso di lui: due suonano la lira e la zampogna, e l'altro tiene in una mano una gran foglia.

Museo di Berlino (br. No. 647-b del Catalogo non ancora stampato). Collezione G. Dreyfus.

Lavoro italiano del secolo xv.

Vi è un numero considerevole di pietre incise e di cammei che recano questa rappresentanza. Talvolta si trova Venere nel medesimo atteggiamento di Ermafrodito. Cfr. Mariette, *Traité des pierres gravées,* pl. XLIII, No. 14; Gori, *Museum Florentinum,* tav. LXXXII, Ni. 4 e 5.

3. Bacco scopre Arianna. — Bronzo. Ovale. A. 0,027, l. 0,036. (Inv. No. 11107). — Molinier, *O. c.*, No. 7.

A destra, Arianna seduta e addormentata: presso di lei sta un satiro itifallico con lunghe corna, ed una baccante. A sinistra, Bacco nudo in piedi tiene un tirso colla destra ed una face colla sinistra, mentre Sileno si appoggia a lui.

Museo industriale di Vienna. Collezione L. Courajod.

Lavoro italiano del secolo xv.

Questa rappresentanza deriva da una pietra antica della collezione di Lorenzo de' Medici. Donatello la riprodusse in un bassorilievo nella corte del palazzo de' Medici, oggi Riccardi. Si trova pure disegnata sul frontespizio di un ms. latino della Biblioteca Nazionale di Parigi (No. 8834). Cfr. Gori, *Museum Florentinum*, tav. XCII, No. 1; Müntz, *Les Précurseurs*, pag. 70; e *Donatello*, pag. 52.

4*. Giuochi di Amorini. — Bronzo. Ovale. A. 0,012, l. 0,017. (Inv. No. 11135). — Vedi Tav. III.

A destra, una figura sedente con una borsa (?) in mano: si allontana da lei un amorino portando sulle spalle un altro amorino alato (una Psiche?).

Lavoro italiano del secolo xv.

5*. Trionfo di Sileno. — Bronzo. Ovale. A. 0,024, l. 0,032. (Inv. No. 11041). — Vedi Tav. III.

Sileno ebbro, sorretto da due satiri, è semidisteso sul dorso di un asino (?) gradiente verso destra. Un putto gli regge la destra gamba: un uomo nudo, con lungo mantello cascantegli dalla spalla destra, precede guardando indietro; un altro satiro (?) segue.

Lavoro italiano del secolo xv.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (No. 671-c del Catalogo non ancora stampato).

6*. Marte, Venere ed Amore. — Bronzo. Ovale, con cornice liscia. A. 0,047, l. 0,039. (Inv. No. 11044). — Vedi Tav. I.

A sinistra, Marte seminudo siede sopra una lorica, presso la quale si veggono uno scudo ovale e due aste. Il dio tiene nella destra, levata al disopra del suo capo, una corona, e nella sinistra un elmo con cresta. Venere, con lunga veste leggiera e fluttuante, è in atto di allontanarsi da lui mentre rivolge il capo indietro per guardarlo. La dea tiene nella destra un lungo scettro e nella sinistra un fiore (?). Scende dall'alto il fanciullo Amore, con arco e faretra sospesa agli omeri, e va a posare una corona sul capo della madre.

Lavoro italiano del secolo xv.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora

inedita, il quale porta la seguente epigrafe sulla cornice: MMMMM · CHI · SEMENA · VIRTV · FAMA · RECOGLIE. (Br. dor. No. 950-A del Catologo non ancora stampato).

7*. TESTA DI ERCOLE — *ZODIACO. — Piombo. Circolare. Diam. 0,040. (Inv. No. 11085).

Diritto: Testa di Ercole, di profilo a destra, coronata di edera: al collo si vede la nebride. — Fondo concavo.

Placchette con simile rappresentanza si trovano nel Museo Nazionale di Firenze (br. ovale, a. 0,032, l. 0,030, No. 189 del Catalogo non ancora stampato), ed in quello di Berlino (br. ovale, testa copiata dallo stero antico, No. 674-A del Catalogo non ancora stampato).

Rovescio: Intorno, i segni del Zodiaco; nel centro, il carro del Sole.

Il *Rovescio* di questa placchetta è molto sciupato, ed a stento si può distinguere, nel centro della rappresentanza, un carro tirato da più cavalli messi di prospetto. Somigliante rappresentanza si trova nel *Rovescio* di una medaglia di Luigi XIII di Francia, nel quale si vede lo Zodiaco nella posizione in cui si trovava quando nacque Luigi XIV: nel mezzo la Vittoria che conduce il carro del Sole, nel quale siede questo re. Vedi *Trésor de numismatique et de glyptique, Médailles françaises* (Charles VII - Louis XVI), Ie partie, pl. XL, No. 2.

8. MINERVA — LEDA COL CIGNO. — Bronzo. Ovale, con cornice a filo ritorto. A. 0,039, l. 0,031. (Inv. No. 11122).

Diritto: Molinier, *O. c.*, No. 43; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 672, Taf. LI; P. Rizzini, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia* - Parte I: *Placchette e Bassirilievi*, No. 88.

Busto di profilo a destra di Minerva galeata, coll'egida sul petto ed i capelli ondeggianti sulle spalle.

Museo Civico di Brescia. Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Rovescio: Molinier, *O. c.*, No. 585; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 982, Taf. LIII-C.

Leda stante, rivolta verso destra, stringe tra le braccia il cigno.

Questo *Rovescio* è nel Catalogo dei signori Bode e von Tschudi attribuito all'arte del Bernardi; la quale attribuzione sembra giustissima quando si confronta questa rappresentanza con le placchette a soggetti mitologici di questo artefice, al quale spetta senza dubbio un certo numero di placchette che ancora son comprese nella serie delle opere imitate dall'antico.

8-A. MINERVA — BUSTO MULIEBRE. — Bronzo. Ovale. A. 0,037, l. 0,030. (Inv. No. 11094).

Diritto: Simile al *Diritto* della placchetta precedente, ma senza cornice.

Rovescio: Simile alla placchetta No. 10, se non che di dimensioni alquanto più piccole.

9. Giove Ammone. — Bronzo. Ovale. A. 0,036, l. 0,030. (Inv. No. 11127). — Molinier, *O. c.,* No. 743; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 671, Taf. LI.

Busto di profilo a destra: testa con capelli lunghi ed incolti, e con corna; viso imberbe. Una tunica largamente panneggiata è unita sulla spalla da un fermaglio.

Museo di Berlino.

Lavoro italiano del principio del secolo XVI.

10. Busto di donna. — Bronzo. Ovale. A. 0,046, l. 0,035. (Inv. No. 11093). — Molinier, *O. c.,* No. 60; L. Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XV^e et XVI^e siècles.* Paris, Leroux, 1889, pag. 21.

Busto di donna di profilo a destra. I capelli, rialzati sulle tempie, cascano per gli omeri: la tunica è allacciata sulla spalla destra.

Collezione L. Courajod.

Lavoro italiano del principio del secolo XVI.

11*. Antigone (?). — Piombo. Circolare. Diam. 0,030. (Inv. No. 11087). — Vedi Tav. III.

Testa imberbe di profilo a destra, con chioma disordinata.

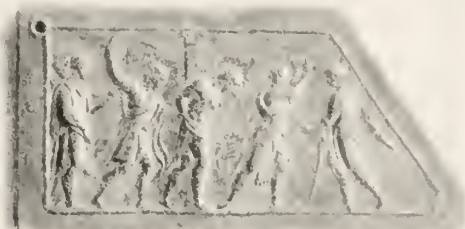
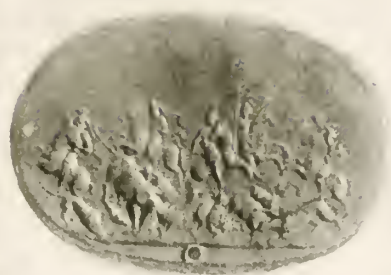
Lavoro italiano del secolo XV.

Questa testa ha moltissima somiglianza con la medaglia del voluto Antigone, re di Frigia, inserita nel *Promptuarium iconum,* e riportata anche dal Courajod, *L'Imitation, etc.,* pag. 10.

12*. Scena di sacrifizio. — Bronzo. Ovale. A. 0,045, l. 0,037. (Inv. No. 11109). — Vedi Tav. IV.

Innanzi ad un tempietto con quattro colonne sul fronte, che sostengono un fastigio semicircolare, sta un'ara cilindrica ornata di festoni, sulla quale è collocato il simulacro di una dea. Da destra si avvicina all'ara una donna velata, mentre un'altra donna (?), col capo scoperto, la segue. A sinistra, una terza donna, con veste corta fluttuante, si avvicina anch'essa all'ara, tenendo con le mani, in alto, una fiala: dietro di lei si vede una testa di uomo barbuto.

Lavoro italiano della fine del secolo XV.

13. Scena di sacrifizio. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,041. (Inv. No. 11053). — *Trésor de numismatique et de glyptique, Médailles coulées et ciselées en Italie aux XV^e et XVI^e siècles* – I^e partie, pag. 33,

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

pl. XL, No. 4; A. Heiss, *Les Médailleurs, etc.*, *Florence et la Toscane sous les Médicis*, pag. 211.

Una donna, vestita di doppio *chiton*, si avvicina ad un'ara cilindrica adorna di festoni, che sta verso destra: essa tiene nelle mani un panno spiegato, che avvicina alle fiamme. Le sta dietro un'altra donna, coperta di lunga veste, la quale tiene un ramo di ulivo (?) nella destra, mentre colla sinistra fa un gesto che sembra accompagnare la parola.

Restituzione della fine del secolo xv o del principio del xvi.

Questa placchetta si trova come *Rovescio* d'una medaglia del cardinale Ubaldini.

14. Scipione l'Africano il vecchio. — Bronzo. Ovale. A. 0,033, l. 0,026. (Inv. No. 11123). — Molinier, *O. c.*, No. 56 (Seneca); Courajod, *O. c.*, pag. 24.

Busto nudo di profilo a destra: testa quasi del tutto calva.

Collezione L. Courajod.

Lavoro italiano del secolo xv.

Sembra la riproduzione della corniola No. 2461 del Cabinet des Antiques della Bibl. Naz. di Parigi, illustrata da Mariette, *Traité des pierres gravées*, t. II, 2e part., No. 103.

15*. M. Giunio Bruto. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,024. (Inv. No. 11128). — Vedi Tav. IV.

Busto di profilo a destra con clamide fermata da una borchia sulla spalla. — Intorno, a lettere rilevate, si legge: · M · | BRVTVS.

Lavoro italiano del secolo xv.

Questa placchetta riproduce fedelmente la testa di Bruto secondo ci vien conservata dall'arte antica. Notevolissima è la somiglianza con le monete Ni. 75-79 riportate dal Bernoulli (*Römische Ikonographie*, I, Taf. III), e col busto del Museo Capitolino.

16*. C. Mario. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,025. (Inv. No. 11129). — Vedi Tav. IV.

Busto di profilo a destra, con clamide fermata da una borchia sulla spalla. Testa imberbe con capelli foltissimi e corti. — Intorno, a lettere rilevate, si legge: C · MARIVS · | VII · COS.

Lavoro italiano del secolo xv.

Questa testa ha grandissima affinità col busto No. 172 della Gliptoteca di Monaco. (Cfr. Bernoulli, *O. c.*, I, pag. 76 sg.). La medesima leggenda si trova in una pasta vitrea riportata dal Visconti (*Icon. rom.*, Tav. IV, 3), ma la testa è diversa.

17*. Augusto. — Bronzo. Ovale, con appiccagnolo. A. 0,052, l. 0,034. (Inv. No. 11121). — Vedi Tav. VII.

Busto di profilo a sinistra. Testa laureata: lorica, e clamide fermata sulla spalla da una borchia. Sul petto si vede un Gorgonio.

Lavoro italiano della fine del secolo XV.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (br. No. 681-K del Catalogo non ancora stampato).

18*. AUGUSTO. — Bronzo molto giallo. Circolare. Diam. 0,093. (Inv. No. 11143).

Testa laureata di profilo a destra. — In esergo, a lettere rilevate, si legge: II | · AVG · DIVI · FIL.

Lavoro italiano della fine del secolo XVI.

19*. VESPASIANO. — Bronzo dor. Circolare. Diam. 0,085. (Inv. No. 11145).

Testa laureata di profilo a sinistra. — Intorno, a lettere rilevate, si legge: VESPASIAN · AVG · C.

Lavoro italiano del secolo XVII.

20*. MARCO AURELIO. — Bronzo con tracce di doratura. Ovale con cornice solcata. A. 0,037, l. 0,031. (Inv. No. 11124). — Vedi Tav. VI.

Busto barbato di profilo a destra, con lorica e clamide.

Lavoro italiano del secolo XVI.

21*. POMPEIA. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,083. (Inv. No. 11146).

Busto di profilo a destra. Le chiome ondulate sono raccolte alla nuca, ove finiscono in un nodo formato da trecce fitte e distribuite in cerchi concentrici: sulla fronte poggia un diadema, il quale scende fino agli orecchi, donde partono due trecce che vanno a toccare il petto dai due lati. — Intorno si legge, a lettere rilevate: POMPEIA · | IVL · CÆS · VXOR.

Lavoro italiano del secolo XVII.

Questa placchetta, di esecuzione piuttosto rozza, non ha che fare con una placchetta del Museo di Brescia, la quale, benchè abbia la medesima epigrafe, rappresenta un bel busto di donna con ricca acconciatura alla maniera moderna. Cfr. Rizzini, *Le Placchette di Brescia*, No. 222, Tav. IV.

22*. IMPERATORE ROMANO. — Bronzo. Ovale. A. 0,029, l. 0,022. (Inv. No. 11096). — Vedi Tav. VIII.

Testa imberbe, laureata, di profilo a destra; lembo di clamide fermata da una borchia sulla spalla. — Fondo leggermente concavo.

Lavoro italiano del secolo XVI.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (br. No. 681-M del Catalogo non ancora stampato).

23*. Imperatore romano. — Piombo. Ovale. A. 0,041, l. 0.032. (Inv. No. 11086). — Vedi Tav. I.

Busto imberbe, laureato, di profilo a destra, con collo larghissimo (Nerone?), e clamide allacciata sulla spalla.

Lavoro italiano del secolo xvi.

Scuola di Donatello.

24. Trionfo di Amore. — Bronzo. Circolare con appiccagnolo. Diam. 0,076. (Inv. No. 11082). — Molinier, *Les Plaquettes*, No. 78.

Cinque piccoli genii sostengono uno scudo, sul quale sta un globo in mezzo a due corni di abbondanza. Sul globo si vede Amore fanciullo in atto di tirare una freccia ad un altro genio che vola verso sinistra.

Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

25. Amorini che giuocano. — Bronzo. Rettangolare con cornice rigata. A. 0,048, l. 0,086. (Inv. No. 10970). — Molinier, *O. c.*, No. 79; *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, 1898, No. 394.

A sinistra, un amorino in atto di sostenerne un altro che casca alla vista di una maschera barbuta, con la quale gli si avvicina un terzo amorino. Da destra muove un altro amorino con un vaso nelle mani, e dietro di lui un altro suona una zampogna.

Museo Nazionale di Firenze. Collezioni Dreyfus, Picard.

25-a. Altro esemplare simile con appiccagnolo. Bronzo. A. 0,048, l. 0,086. (Inv. No. 11025).

Andrea Briosco detto il Riccio.

26*. Giuditta. — Bronzo. Circolare con cornice a cordone. Diam. 0,041. (Inv. No. 11049). — Vedi Tav. II.

Giuditta, vestita di lunga tunica a larghe maniche, è rappresentata di prospetto: tiene con la destra una larga sciabola e con la sinistra pone in un sacco (?), che le sta presso, la testa recisa di Oloferne, coadiuvata da un uomo che tiene in mano una lancia. Innanzi, ai piedi di Giuditta, è disteso il corpo dell'ucciso. Alla sinistra si vede un soldato volto di spalle con scudo e spada; ed alla destra di lei, in lontananza, un'altra figura. Ai lati alberi e rocce.

27. La Deposizione nel sepolcro. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,074, l. 0,076. (Inv. No. 10969). — *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, No. 401.

Cristo, sostenuto dalla Vergine e da San Giovanni in posizione verticale, e visibile fino ai fianchi, vien deposto in un sarcofago, alle estremità del quale stanno seduti due angioletti: a destra, una delle Marie a mani giunte: posteriormente, cinque altri personaggi.

Museo Nazionale di Firenze.

L'esemplare di Firenze reca nel rovescio la lettera R, la quale fa assegnare questa placchetta al Briosco, che talvolta segnò le sue opere con questa iniziale.

28. La Fama. — Bronzo molto giallo. Rettangolare. A. 0,047, l. 0,041. (Inv. No. 10995). — Molinier, *Les Plaquettes*, No. 231; Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche*, No. 718, Taf. LIII-a.

La Fama alata, sonando una lunga tromba e con una palma nella mano sinistra, sta in piedi sul dorso di un Satiro che nuota verso sinistra.

Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Ulocrino.

29*. Il Sacrifizio di Abramo. — Bronzo chiaro. Rettangolare. A. 0,082, l. 0,064. (Inv. No. 10968). — Vedi Tav. VII.

Abramo, in piedi, di prospetto, impugna colla destra una spada larga e ricurva, e poggia la sinistra sul capo del fanciullo Isacco, che sta inginocchiato sopra un'ara, nudo, con le mani legate al tergo, volgendo lo sguardo verso il padre. In alto, a sinistra, un angioletto in atto di parlare ad Abramo: a destra, roccia con piccoli alberi: presso l'ara, un montone accosciato, e dietro, un gran palmizio. A sinistra, altra roccia.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (br. No. 726-b del Catalogo non ancora stampato).

30. Apollo e Marsia. — Bronzo chiaro. Rettangolare. A. 0,066, l. 0,050. (Inv. No. 10974). — Molinier, *O. c.*, No. 252; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 730, Taf. XXXIX; Rizzini, *O. c.*, No. 49.

A sinistra, Apollo seduto con una gran lira nella sinistra: a destra, Marsia legato ad un albero.

Museo di Brescia. Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

31. La Morte di Meleagro. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,070, l. 0,051. (Inv. No. 10973). — Molinier, *O. c.*, No. 255; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 729, Taf. LIII-b.

A destra, un uomo nudo addormentato sopra una roccia di rincontro ad un'ara: presso di lui sta una testa di cinghiale. Una donna avvicina al viso del dormiente una maschera.

Museo di Berlino. Museo di South Kensington. Collez. G. Dreyfus.

L'esemplare della collezione di Napoli non è firmato: altri esemplari recano in alto la firma: VLOCRINO.

Moderno.

32. San Sebastiano. — Bronzo. Rettangolare, con piccolo bordo solcato. A. 0,075, l. 0,055. (Inv. No. 10971). — Molinier, *Les Plaquettes*, No. 182; Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche*, No. 757, Taf. XXXVIII.

Nel centro, San Sebastiano legato ad una colonna; a sinistra, un edifizio con bassirilievi; a destra, altra parte del medesimo edifizio in ruina.

Museo di Berlino. Museo del Louvre (Collez. Davillier). Collezioni P. Bucquet, G. Dreyfus.

33. Un combattimento. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,051. (Inv. No. 11105). — Molinier, *O. c.*, No. 215; *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, No. 436.

Un cavaliere, con elmo e scudo, monta un cavallo che galoppa verso destra: sotto al cavallo stanno due uomini ed un altro cavallo caduto. Nel secondo piano si vede un altro cavallo, ma senza cavaliere, che galoppa al fianco del primo. — In alto la leggenda: DVBIA · FORTV | NA.[1]

Museo Nazionale di Firenze. Museo del Louvre. Museo di South Kensington. Collezione G. Dreyfus.

Questa placchetta si trova come *Rovescio* di alcune medaglie. Cfr. Armand, *Médailleurs italiens*, t. I, pag. 81, No. 2; pag. 234, No. 36; Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, fasc. *Gonzaga*, No. 7; fasc. *Sforza*, No. 16.

33-a. Altro esemplare simile. Bronzo. Diam. 0,052. (Inv. No. 11111).

[1] Queste ultime due lettere sono unite insieme: intorno a tale nesso cfr. Molinier, *Les Plaquettes*, nota alla Placchetta No. 215.

33-A. Variante. — Bronzo. Medesima rappresentanza di forma rettangolare e senza leggenda, con cornice scanalata. A. 0,057, l. 0,075. (Inv. No. 10979). — Molinier, *O. c.*, No. 216; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 780, Taf. LIII-B; Rizzini, *Le Placchette di Brescia,* No. 36.

Museo di Brescia. Museo di Berlino. Collezione P. Bucquet.

34*. La Scienza (?). — Bronzo molto giallo. Circolare, con cornice liscia. Diam. 0,046. (Inv. No. 11057). — Vedi Tav. II.

Busto muliebre di prospetto, con veste riccamente panneggiata. I capelli, discriminati nel mezzo del capo, scendono ondulati per le tempie e cascano sulle spalle. Colla destra regge, al disotto del seno, la veste, e colla sinistra tiene un compasso.

Notevolissima è la somiglianza che questa placchetta ha con l'altra già nota del medesimo autore, che rappresenta Lucrezia in atto di uccidersi (No. 43).

35. Venere ed Amore. — Bronzo dor. Circolare, con cornice a filo ritorto. Diam. 0,055. (Inv. No. 11117). — Molinier, *O. c.*, No. 190; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 796, Taf. XL.

Venere, camminando verso destra, poggia la mano sinistra sulla spalla di Amore, che le va incontro.

Museo di Berlino.

Insegna di cappello.

36*. Marte. — Bronzo. Ovale, con cornice molto rilevata adorna di foglie di quercia. A. 0,080, l. 0,100. (Inv. No. 11078). — Vedi Tav. XI.

Nel centro, Marte siede sopra trofei d'armi romane, impugnando colla destra una spada larga e ricurva, mentre colla sinistra imbraccia uno scudo ovale. Intorno, coprono il campo armi d'ogni specie: loriche, elmi, pelte, rotelle, picche, aste ed insegne. In alto, ai lati, si veggono due edifizi in fiamme. — In basso, al di sotto del piede sinistro del dio, vi è la iniziale M.

37. Marte e la Vittoria. — Bronzo dor. Circolare, con piccolo bordo solcato. Diam. 0,029. (Inv. No. 11104). — Molinier, *O. c.*, No. 186; Bode u. von Tschudi, *O c.*, No. 789, Taf. XXXVIII; *Trésor de numismatique et de glyptique, Recueil général de bas-reliefs* - I[e] partie, pl. XXVII, No. 3; Rizzini, *O. c.*, No. 29.

Marte e la Vittoria, alata e nuda, corrono verso destra.

Museo di Brescia (esemplare con bordura ornata di trofei militari). Museo di Berlino. Museo del Louvre. Collezioni L. Courajod, G. Dreyfus, Leroux, A. Picard, Piet-Lataudrie.

Questa placchetta della collezione di Napoli è una variante di quella riportata dal Molinier col No. 186, in quanto che vi manca la roccia e l'architettura ai lati

delle figure. Per le sue dimensioni così piccole, poi, essa è la sola che, per quanto io sappia, si conosca finora. Nel Catalogo dei signori Bode e von Tschudi è registrato un esemplare di questa placchetta mancante della roccia e dell'architettura, ma esso è di forma rettangolare (a. 0,068, l. 0,054).

38. Ratto di Deianira. — Bronzo. A. 0,092, l. 0,042. (Inv. No. 11032). — Molinier, *O. c.*, No. 205; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 772.

Questa placchetta è divisa in tre compartimenti: uno rettangolare nel centro, e due semicircolari in alto ed in basso. Nel centrale è rappresentato il Centauro che tiene sulla groppa Deianira: in quello di sopra, due genii che sostengono un medaglione recante una Vittoria; ed in quello di basso un altro medaglione sostenuto anche da due genii, nel quale è rappresentato Ercole in atto di tirare una freccia al Centauro.

Museo di Berlino (il solo rettangolo centrale, a. 0,040, l. 0,030). Museo del Louvre. Collezione G. Dreyfus.

39. Ercole e Gerione. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,068, l. 0,054. (Inv. No. 10972). — Molinier, *O. c.*, No. 195; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 760, Taf. XXXIX; *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, Ni. 425 e 426.

Ercole, rivolto a destra, soffoca Gerione rappresentato sotto forma di Centauro. Nel fondo, paesaggio e monumenti in rovina. A sinistra, un monumento, sul fregio del quale si legge: O · MODER | NI.

Museo Nazionale di Firenze (anche variante senza iscrizione, No. 426). Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

40. Ercole ed il Leone Nemeo. — Bronzo. Rettangolare, con cornice solcata. A. 0,057, l. 0,065. (Inv. No. 10976). — Molinier, *O. c.*, No. 199; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 765, Taf. XL; Rizzini, *O. c.*, No. 21; *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, No. 428.

Ercole, di profilo a sinistra, serra contro il suo petto la testa del Leone Nemeo. Dietro di lui un albero.

Museo Nazionale di Firenze. Museo di Brescia. Museo di Berlino (esemplare circolare, diam. 0,052). Museo del Louvre.

41. Caco ruba le giovenche di Ercole. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,067, l. 0,052. (Inv. No. 10975). — Molinier, *O. c.*, No. 194; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 761, Taf. XXXIX; Rizzini, *O. c.*, No. 27; *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, No. 424.

Ercole dorme disteso in terra: Caco fa entrare nel suo antro le giovenche di Ercole, tirandole per la coda. — In alto si legge la firma dell'autore: O · MODERNI.

Museo Nazionale di Firenze. Museo di Brescia. Museo di Berlino. Museo del Louvre. Collezioni Courajod, G. Dreyfus, A. Picard.

41-A*. Variante. — Bronzo. Medesima rappresentazione, di forma circolare e senza leggenda. Diam. 0,057. (Inv. No. 11081).

Il Molinier (No. 194) nota anche gli esemplari senza leggenda, sieno rettangolari, sieno circolari. Questi secondi descrive incorniciati da una larga bordura ornata di palmette, la quale ne aumenta di molto il diametro (così l'esemplare del Louvre, diam. 0,117); ma l'esemplare di Napoli manca della bordura, e le figure sono insensibilmente più piccole di quelle dell'esemplare rettangolare No. 41.

42. La morte di Orfeo. — Bronzo giallo. Circolare, con piccolo bordo scanalato. Diam. 0,058. (Inv. N. 11084). — Molinier, *O. c.*, No. 211; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 759, Taf. XXXVIII; Rizzini, *O. c.*, No. 32; *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, No. 431.

Nel centro, Orfeo seduto sotto un albero con le mani legate al dorso. Due Menadi ai lati lo tengono, brandendo dei bastoni: due altre sono vicino.

Museo Nazionale di Firenze. Museo di Brescia. Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

43. Lucrezia in atto di trafiggersi. — Bronzo. Circolare, con cornice a duplice solcatura. Diam. 0,062. (Inv. No. 11100). — Molinier, *O. c.*, No. 213; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 774, Taf. LIII-b; *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, No. 433.

Busto muliebre di prospetto: la testa inclinata verso sinistra: con la destra s'introduce un pugnale nel seno.

Museo Nazionale di Firenze. Museo di Berlino. Museo del Louvre. Collezione G. Dreyfus.

Artefice della favola di Orfeo.

44. Orfeo all'Inferno. — Bronzo. Circolare. Diametro 0,055. (Inv. No. 11118). — Molinier, *Les Plaquettes,* No. 524.

A sinistra, Plutone e Proserpina seduti sulla roccia: loro sta dinanzi Euridice supplichevole, dietro la quale si vede Orfeo. Innanzi, Cerbero accosciato.

Collezione G. Dreyfus.

45. Il Centauro Chirone. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,054. (Inv. No. 11056). — Molinier, *O. c.*, No. 523.

117

83

124

81

107

86

103

Fototipia Danesi-Roma

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

20

109

153

105

108

104

Fotoinc Danesi Roma

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

A sinistra, il Centauro Chirone con la lira: presso di lui un uomo ed una donna in piedi si abbracciano. A destra, si vede un uomo portante un arco: innanzi, due piccoli cani.

Museo del Louvre. Collezione G. Dreyfus.

Miglioli.

46*. LUDOVICO III GONZAGA. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,057, l. 0,041. (Inv. No. 11010). — Vedi Tav. II.

Busto di profilo a destra: testa con berrettone, cortissimi capelli e senza barba.

Attribuisco al Miglioli questa placchetta per la strettissima affinità ch'essa presenta con la medaglia di Ludovico III, che questo medesimo artista fece nel 1475 in occasione della consacrazione della chiesa di Sant'Andrea; un esemplare della quale si conserva nel Museo di Milano. Cfr. Armand, *Médailleurs italiens*, t. I, pag. 80, No. 2; Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, fasc. *Gonzaga*, No. 4.

47*. UN FIGLIO DI LUDOVICO III GONZAGA. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,059, l. 0,044. (Inv. No. 11011). — Vedi Tav. II.

Busto di giovane uomo di profilo a sinistra. Viso senza barba: testa scoperta, fronte corta, chioma lunga e fluente.

Questa placchetta è della medesima mano della precedente. Che essa rappresenti uno dei figli di Ludovico III Gonzaga si può vedere confrontandola con gli affreschi fatti dal Mantegna nel Palazzo Ducale di Mantova, ove è rappresentata tutta la famiglia del marchese Ludovico. Vedi H. Thode, *Manlegna* (*Künsller-Monographien...* von H. Knackfuss), Bielefeld-Leipzig, 1897, pag. 63 sgg. Pitture della *Camera degli Sposi* nel Castello di Mantova.

Cristoforo di Geremia.

48. AUGUSTO E L'ABBONDANZA. — Bronzo. Rettangolare, con cornice scanalata. A. 0,070, l. 0,069. (Inv. No. 10987). — Molinier, *O. c.*, No. 90; Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche*, No. 854, Taf. XXXIII.

Augusto dà la mano all'Abbondanza: tra loro sta un tripode.

Museo di Berlino. Museo del Louvre. Museo di South Kensington. Collezioni L. Courajod, G. Dreyfus, A. Picard.

Questa placchetta si trova come *Rovescio* della medaglia di Augusto. Cfr. Armand, *Médailleurs italiens*, t. I, pag. 31, No. 2 (nella medaglia manca il tripode). Vedine incisione in Müntz, *Les arts à la Cour des Papes*, t. II, pl. I.

Caradosso Foppa.

49. La Flagellazione. — Bronzo. Rettangolare, con cornice a doppia solcatura. A. 0,068, l. 0,051. (Inv. No. 10988). — Molinier, *O. c.*, No. 383; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 861, Taf. XXXV.

Nel mezzo, Cristo legato a una delle colonne di un edifizio; a sinistra, un carnefice lo percuote con le verghe, e un altro, veduto di spalle, a destra, con una corda.

Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Questa scena presenta una certa analogia con la Flagellazione incisa dal Mantegna (Bartsch, No. 1).

50. Lotta dei Centauri coi Lapiti. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,050, l. 0,049. (Inv. No. 10983). — Molinier, *O. c.*, No. 150; Rizzini, *O. c.*, No. 17.

Innanzi a un portico combattono diversi Centauri, uno dei quali, a sinistra, rapisce una donna, mentre un altro, a destra, cade sotto i colpi di una donna e di un uomo.

Museo di Brescia. Collezioni G. Dreyfus, E. Piot.

Questa placchetta è la riproduzione in bronzo di uno dei bassirilievi che ornavano un calamaio d'argento descritto da Ambrogio Leone di Nola, in *De Nobilitate rerum*. Venezia, 1525, in-8, capo XLI.

51. Scena di Bagnanti. — Bronzo. Rettangolare, con appiccagnolo. A. 0,049, l. 0,048. (Inv. No. 10984). — Molinier, *O. c.*, No. 153; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 856, Taf. XXXV; Rizzini, *O. c.*, No. 18.

A destra, due uomini in atto di spogliarsi; a sinistra, un pescatore. Nel secondo piano si veggono alcuni bagnanti che affondano una nave.

Museo di Brescia (esemplare circolare). Museo di Berlino. Collezioni L. Courajod, G. Dreyfus.

Il Müntz (*La Renaissance en Italie et en France*, pag. 251) ha notato come una delle figure di questa placchetta è stata copiata dall'artista che ha scolpito la porta del Palazzo Stanga di Cremona, ora al Louvre. Questa placchetta si trova ancheri prodotta nella *Gazette des Beaux-Arts*, 2e periode, tome XXVII, pag. 504.

Placchette italiane del secolo XV.

52*. LA NATIVITÀ. — Bronzo. Ellittica con larga base. A. 0.076, l. alla base 0,051. (Inv. No. 11059). — Vedi Tav. II.

Al di dentro di un'ellisse è rappresentato l'interno della capanna. Verso sinistra, una culla di giunchi col Bambino, presso la quale sono la Madonna a destra, e San Giuseppe in fondo, in ginocchi. A sinistra, il bue e l'asino, e più dietro una porta dalla quale entra un uomo (un pastore?): in alto, negli spazi compresi tra il fastigio del tetto e il contorno della placchetta, si veggono due angioletti affrontati con lunga veste, in adorazione, e sopra, la cometa.

Lavoro umbro? Circa il 1430.

53*. L'ANNUNCIAZIONE. — Bronzo dorato. A. 0,100, l. 0,059. (Inv. No. 10914). — Vedi Tav. VIII.

A destra, la Vergine nimbata siede innanzi a un leggìo: a sinistra, un angiolo, parimente nimbato, con lunga veste, s'inginocchia alzando la destra e tenendo nella sinistra un ramo d'ulivo. In alto, si vede il busto panneggiato e nimbato dell'Eterno Padre, che con la sinistra regge il globo, mentre solleva la destra in atto di benedire. — Il fondo è granuloso. La parte superiore della placchetta termina in un'ogiva adorna di elementi di stile gotico.

Lavoro di un orefice umbro? Principio del secolo xv.

54. SAN GIROLAMO. — Bronzo. Forma di pera. A. 0,071, l. 0,046. (Inv. No. 11101). — Molinier, *Les Plaquettes,* No. 579; Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche,* No. 831, Taf. LIII-A.

Il Santo, in ginocchi dinanzi a un Crocifisso, si percuote il petto con un sasso. A destra sta il leone. Fondo di paesaggio.

Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Lavoro padovano. Circa il 1500.
Composizione ispirata da un'opera di A. Dürer.

55*. FUNERALI DI UN SANTO VESCOVO. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,059, l. 0,060. (Inv. No. 10980). — Vedi Tav. II.

Su di un letto è disteso un cadavere con abiti e insegne vescovili. A destra, verso il capo, stanno due frati; nel centro, un uomo barbuto, vestito di tunica a larghe maniche e di mantello, tiene le mani giunte e il capo inclinato. A piè del letto stanno tre sacerdoti

recanti una croce, l'acqua benedetta e altre cose del rito. Innanzi, si trascinano presso il letto due storpi, come per esser guariti dal santo. Nel secondo piano, nel centro, si vede un arco di trionfo e ai lati due edifici.

Lavoro fiorentino. Circa il 1470.

56. VULCANO FABBRICA LE ARMI DI ENEA. — Bronzo. Circolare, con piccolo bordo scanalato e appiccagnolo. Diam. 0,063. (Inv. No. 11083). — Molinier, *O. c.*, No. 403; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 835, Taf. LI.

A destra, Vulcano fabbrica un elmo: nel centro, Venere alata dà uno scudo a un uomo: a sinistra, due cavalli bevono in una fonte.

Museo di Berlino. Museo del Louvre. Collezione G. Dreyfus.

Lavoro padovano (Scuola dello Sperandio). Seconda metà del secolo XV.

57. CIMONE E PERO. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,060. (Inv. No. 11079).— Molinier, *O. c.*, No. 444; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 881, Taf. XLII; Rizzini, *Le Placchette di Brescia*, No. 164.

Una donna in ginocchi, rivolta a sinistra, presenta il seno al vecchio suo padre disteso a terra mezzo nudo. — In esergo si legge: PIETATI.

Museo di Brescia. Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Lavoro dell'Italia settentrionale. Fine del secolo XV.

58*. IL GIUDIZIO DI PARIDE. — Rame sbalzato. A. 0,087, l. 0,135. (Inv. No. 11058). — Vedi Tav. XII.

A sinistra, Paride è seduto sopra una roccia con un cane vicino: tiene nella destra un lungo bastone e con la sinistra dà il pomo a Venere, che gli sta innanzi seminuda. Dietro di questa dea, a destra, sta Minerva con uno scudo vicino, e a sinistra Giunone, quindi Mercurio. — Fondo traforato.

Lavoro italiano. Fine del secolo XV.

59*. FIGURA ALLEGORICA (?) — Bronzo. Circolare con cornice liscia. Diam. 0,045. (Inv. No. 11051). — Vedi Tav. II.

Figura muliebre, con lunga veste fluttuante e con la chioma in preda al vento, corre verso sinistra. — Fondo concavo.

Lavoro bolognese. (Arte del Francia?).

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (br. dor., sottile bordo rilevato, No. 1024-M del Catalogo non ancora stampato).

59-A*. Variante. — Bronzo. Diam. 0,045. (Inv. No. 11052). Medesima rappresentanza con epigrafe sul bordo a lettere incuse non interamente leggibile: LAFVLZ·DESTAS COLOES ||| ||| ||| TA ||| ||| ||| MI ||| ||| ||| EGLA MOIRE.

60. Alfonso d'Este. — Bronzo molto chiaro. Circolare. Diam. 0,068. (Inv. No. 11119). — *Trésor de numismatique et de glyptique, Médailles coulées et ciselées en Italie aux XV^{e} et XVI^{e} siècles* (2^{e} partie), pag. 21, pl. XXIV, 2; Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance, Niccolò Spinelli, etc.*, pag. 42, Tav. IV, 2.

Alfonso d'Este, nudo e disteso a sinistra nella culla, come Ercole bambino, strozza i serpenti. Intorno vi è una leggenda indecifrabile, che presenta senza dubbio un tema astrologico, e si compone di una mescolanza di caratteri greci e di segni di costellazioni. Sulla culla si legge la data: MCCCCLXXVII.

Opera di anonimo autore italiano. Si trova come *Rovescio* di una medaglia di Alfonso d'Este, la quale allude alla nascita di lui, il cui padre portava il nome di Ercole.

61. Acarino d'Este. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,084, l. 0,066. (Inv. No. 11008). — Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance - Œuvres des médailleurs anonymes de la Maison d'Este,* pag. 43, pl. VI.

Busto di profilo a sinistra. Capelli lunghi e folti: berrettone con bordo rivoltato e fermato da tre bottoni. — Ai lati della figura si legge: DN^{S} ACHARIVS ATEST. | FERRARIOLÆ P. I.

Collezione G. Dreyfus (piombo, a. 0,082, l. 0,066).

Seconda metà del secolo xv.

Tanto questa placchetta come la seguente (No. 62), che è inedita (Foresto, padre di Acarino), rappresentano personaggi di casa d'Este, vissuti molti secoli prima. Secondo la genealogia che riporta lo Heiss (*O. c.*, pag. 44), Foresto sarebbe vissuto circa il 428, e suo figlio Acarino circa il 457. Nella collezione Dreyfus esiste un'altra placchetta di bronzo rappresentante questo Acarino, ma essa non è del tutto simile alla descritta sopra. Cfr. Heiss, *O. c.*, pag. 52, tav. VIII.

62*. Foresto d'Este. — Bronzo chiaro. Rettangolare. A. 0,085, l. 0,067. (Inv. No. 11007). — Vedi Tav. I.

Busto di profilo a destra, con lunga e folta capigliatura: giubbone e piccolo berretto. — Ai lati della figura si legge: FORESTVS ATEST. | FERR. DN'. CCCCIII.

Seconda metà del secolo xv.

63*. SIGNORE ITALIANO. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,064, l. 0,045. (Inv. 11009). — Vedi Tav. II.

Busto di profilo, a sinistra, di giovane signore con berretto e giubbone riccamente lavorato.

Circa il 1470.

64*. TESTA DI BAMBINO. — Bronzo. Circolare, con cornice liscia e appiccagnolo. Diam. 0,040. (Inv. No. 11092). — Vedi Tav. II.

Testa di bambino di profilo a destra.

Fine del secolo XV.

Giovanni Fiorentino.

65. MUZIO SCEVOLA. — Bronzo. A. 0,059, l. 0,057. (Inv. No. 11004). — Molinier, *Les Plaquettes*, No. 138; Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche*, No. 902, Taf. XXXVII; Rizzini, *Le placchette di Brescia*, No. 13.

A destra, Muzio Scevola si brucia la mano: due persone stanno presso di lui. Nel secondo piano un edifizio: a sinistra, un guerriero e tre cavalieri. — In esergo: IO · F · F.

Museo di Brescia. Museo di Berlino. Museo del Louvre. Collezione G. Dreyfus.

Placchetta destinata a ornare il pomo di una spada.

65-A. Altro esemplare simile. Bronzo. A. 0,060, l. 0,060. (Inv. No. 11029).

66. SACRIFIZIO DI MARCO CURZIO. — Bronzo. A. 0,064, l. 0,062. (Inv. No. 11006). — Molinier, *O. c.*, No. 139; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 903, Taf. XXXVII.

Curzio, a cavallo, si precipita nella voragine. A sinistra, quattro persone: a destra due, dietro delle quali un cavaliere: nel centro un edificio nel quale si vede un altro uomo.

Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Placchetta destinata a ornare il pomo di una spada.

67. ORAZIO COCLITE. — Bronzo. A. 0,063, l. 0,061. (Inv. No. 11005). — Molinier, *O. c.*, No. 137; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 904, Taf. XXXVII.

Orazio Coclite, a cavallo, difende il ponte, che vien distrutto da alcuni Romani dietro di lui. Tre soldati attaccano Orazio simultaneamente. Nel fondo, a destra, un castello.

Museo di Berlino. Collezioni G. Dreyfus, A. Picard.

Placchetta destinata a ornare il pomo di una spada.

67-A. Altro esemplare simile. Bronzo. A. 0,065, l. 0,059. (Inv. No. 11028).

68. ALLEGORIA SULL'UNIONE (?). — Bronzo. A. 0,063, l. 0,060. (Inv. No. 11030). — Molinier, *O. c.*, No. 142; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 905, Taf. XLI; *Catalogo del Museo Naz. di Firenze*, No. 448.

A destra, sopra un piedistallo, è seduto un vecchio (un Pretore?) che spezza una verga. A piè del tribunale sta un uomo in piedi: un altro in ginocchi cerca invano di spezzare un fascio, mentre un terzo, dietro di lui, spezza facilmente un bastone. A sinistra, tre uomini stanno poggiati a una ringhiera. Nel cielo, tra le nubi, si vede un toro a volto umano, preceduto da un piccolo genio e accompagnato da un crescente di luna e da una stella. — In esergo: IO · F · F.

Museo Nazionale di Firenze. Museo di Berlino (esemplare circolare, diam. 0,055). Collezione G. Dreyfus.

Placchetta destinata a ornare il pomo di una spada.

69. SEGUITO DI UN TRIONFO ROMANO. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,042, l. 0,053. (Inv. No. 10985). — Molinier, *O. c.*, No. 145.

Una Vittoria alata è seguita da tre uomini, il primo dei quali suona una gran tromba ricurva.

Collezione G. Dreyfus.

Valerio Belli, Vicentino.

70. L'ADORAZIONE DEI PASTORI. — Bronzo. Ovale, con bordo solcato. A. 0,080, l. 0,068. (Inv. No. 11114). — Molinier, *Les Plaquettes*, No. 258; Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche*, No. 912, Taf. XLVI.

Nel mezzo sta la Vergine in ginocchi innanzi al Bambino, che è disteso in terra sopra una drapperia: un lembo della quale solleva San Giuseppe, che sta seduto sopra un sasso ove è scritto: VALER | IVS · F. Intorno si veggono i pastori: nel fondo, un colonnato, e in alto due angioli e lo Spirito Santo.

Museo di Berlino. Museo di South Kensington. Collez. G. Dreyfus.

Prova di una placca di cristallo intagliata.

71. L'Adorazione dei Magi. — Piombo. Rettangolare. A. 0,060, l. 0,061. (Inv. No. 10977). — Cicognara, *Storia della scultura,* Atlante, tav. LXXXVII, No. 2; Molinier, *O. c.*, No. 259; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 914, Taf. XLVI.

A destra, siede la Vergine tenendo il Bambino, al quale uno dei re, in ginocchi, presenta un vaso: gli altri due re stanno in piedi. Presso la Vergine sta San Giuseppe, sotto un arco sormontato da un frontone triangolare, nel quale si legge: VALERIVS · VICĒTI-NVS · F.

Museo di Berlino.

Prova di una delle placche della cassetta di Clemente VII.

72. La Presentazione al Tempio. — Piombo. Rettangolare. A. 0,060, l. 0,060. (Inv. No. 10978). — Cicognara, *O. c.*, Atlante, Tav. LXXXVII, No. 3; Molinier, *O. c.*, No. 263; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 915, Taf. XLVI.

A sinistra, Simeone col Bambino, San Giuseppe e altre due persone: a destra, la Vergine seguita da due donne. Nel fondo un Tempio, sul cui fregio si legge: VALERIVS · VICĒTINVS (e non *Vicent. F.*, come legge il Molinier).

Museo di Berlino. Museo di South Kensington.

Prova di una delle placche della cassetta di Clemente VII.

72-A*. Variante. — Medesima rappresentanza, di forma ottagonale. Bronzo dor. A. 0,057, l. 0,057. (Inv. No. 11027).

73. Il Battesimo di Gesù Cristo. — Piombo. Rettangolare. A. 0,062, l. 0,062. (Inv. No. 10982). — Cicognara, *O. c.*, Atlante, Tav. LXXXVII, No. 4; Molinier, *O. c.*, No. 265; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 917, Taf. XLVI.

A destra, San Giovanni Battista in atto di battezzare Cristo nell'acqua del Giordano. In alto, lo Spirito Santo in forma di Colomba, e nel cielo, Dio Padre: dietro San Giovanni, un palmizio: a sinistra, quattro persone e un albero.

Museo di Berlino.

Prova di una delle placche della cassetta di Clemente VII.

74. La donna adultera. — Piombo. Rettangolare. A. 0,060, l. 0,059. (Inv. No. 10981). — Cicognara, *O. c.*, Atlante, Tav. LXXXVII, No. 5; Molinier, *O. c.*, No. 268; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 918, Taf. XLVI.

162 r

106

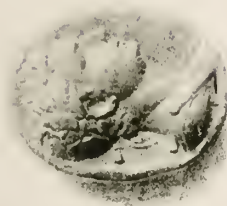
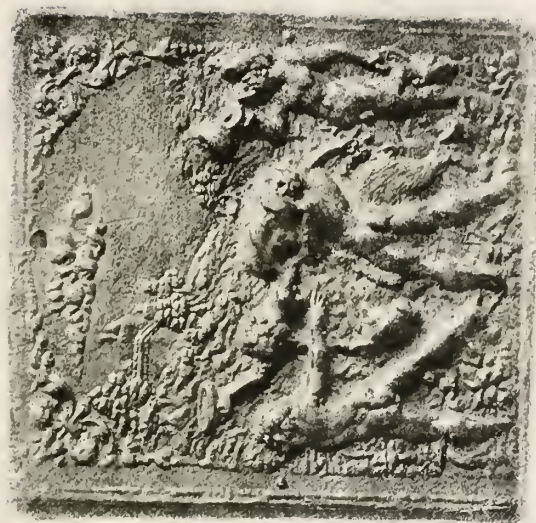
17

140

91

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

22

158 *Fotomc Danes Roma*

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

78*. Gesù innanzi a Pilato. — Piombo. Forma di trapezio rettangolo. A. 0,028, l. in alto 0,040, in basso 0,057. (Inv. No. 11023). — Vedi Tav. III.

A destra, un tribunale sul quale siede Pilato sopra una sedia senza spalliera, tenendo la destra alzata. Gli sta innanzi Cristo, vestito di lunga tunica e mantello, con le mani legate e tenuto da due soldati. Seguono altri sei soldati con picche e faci.

79*. Gesù nell'orto degli Olivi. — Piombo. Forma di trapezio rettangolo. A. 0,028, l. in alto 0,040, in basso 0,057. (Inv. No. 11024). — Vedi Tav. III.

A destra, Gesù orante sopra una roccia, mentre l'angelo gli reca dal cielo il calice: a sinistra, i tre apostoli, Pietro, Giacomo e Giovanni, dormono in diversi atteggiamenti all'ombra di due alberi.

80*. La Flagellazione. — Piombo. Forma di trapezio rettangolo. A. 0,028, l. in alto 0,040, in basso 0,057. (Inv. N. 11001). — Vedi Tav. III.

Nel centro, una colonna con capitello ionico, alla quale è legato Cristo, rappresentato di tre quarti a destra, nudo, con velo ai fianchi. Ai lati, due carnefici, veduti di prospetto, lo percuotono con le verghe. Da destra muove, verso Cristo, un uomo con lungo bastone; altri due muovono da sinistra.

81*. La Lavanda. — Bronzo con tracce di doratura. Forma di trapezio. A. 0,061, l. in alto 0,076, in basso 0,096. (Inv. No. 10993). — Vedi Tav. V.

A destra, San Pietro siede sopra una sedia senza spalliera. Gli sta Cristo davanti in ginocchi per lavargli i piedi. Stanno intorno gli altri undici apostoli. In fondo, nel centro, una porta con fastigio triangolare, dalla quale pende una lampada; e ai lati, due muri con due tabelle che recano la firma dell'autore. In quella di sinistra: VALERIVS | BELLVS, e in quella di destra: VICENTIN | VS · FA.

Il Museo di Berlino ha recentemente acquistato un esemplare di questa placchetta (non ancora catalogato).

82. Gesù innanzi a Pilato. — Bronzo con tracce di doratura. Forma di trapezio. A. 0,069, l. in alto 0,080, in basso 0,117. (Inv. No. 10991). — Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art,* t. IV, pl. XLIII, No. 4; Molinier, *O. c.,* No. 271.

A destra, un tribunale, sul quale vedesi Pilato seduto su una sedia da piegarsi. Un uomo barbuto gli dà l'acqua alle mani; un altr'uomo,

dietro Pilato, si appoggia alla sedia. Di fronte al tribunale sta Cristo nimbato, vestito di lunga tunica e mantello, con le mani legate e tenuto da due soldati. Dietro di Cristo, altri sette uomini, alcuni dei quali sono armati di picche: nel fondo, un portico composto di tre archi sostenuti da pilastri ionici; dall'arco centrale pende una lampada. — Nel tribunale si legge: VALERIVS · BELLVS | VICETINVS · FA.

Collezione G. Dreyfus.

83*. Gesù innanzi a Pilato. — Piombo. Rettangolare. A. 0,028, l. 0,061. (Inv. No. 10990). — Vedi Tav. V.

A destra, un tribunale, sul quale siede Pilato sopra una sedia con alta spalliera. Dinanzi gli sta un uomo che gli dà l'acqua alle mani: più dietro, un altr'uomo con due faci; poscia Cristo con lunga tunica e mantello, tenuto da due soldati, e altri quattro uomini al seguito: due con lance e uno con face. Dietro di Pilato, un uomo, con lunga e folta capigliatura, poggia la sinistra sulla spalliera della sedia.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (piombo, No. 923-d del Catalogo non ancora stampato).

83-a. Altro esemplare simile. Bronzo. A. 0,027, l. 0,061. (Inv. No. 11026).

84*. Il Bacio di Giuda. — Bronzo chiaro. Forma di trapezio. A. 0,067, l. in alto 0,075, in basso 0,092. (Inv. No. 10998).

Nel centro, Cristo poggia le mani sulle spalle di Giuda che lo abbraccia, mentre un soldato prepara la corda per legarlo; un altro soldato lo prende per le spalle. A destra, San Pietro solleva il pugno armato di una corta sciabola per colpire un uomo che sta in terra. A sinistra, quattro soldati con faci e lance: altri tre in secondo piano a destra. Nel fondo due alberi.

Antica Collezione Passalacqua (esemplare con leggenda: VALERIVS · FA).

Questa placchetta è una variante, senza leggenda, di quella riportata dal Molinier col No. 269.

85. Il Bacio di Giuda. — Bronzo. Forma di trapezio. A. 0,027, l. in alto 0,060, in basso 0,093. (Inv. No. 11003). — Bode. u. von Tschudi, *O. c.*, No. 923, Taf. LIII-c.

Nel centro, Cristo e Giuda che si abbracciano. Dietro Giuda, San Pietro solleva il braccio per colpire un uomo che sta in ginocchio;

un altro fugge verso destra. Nel secondo piano, cinque soldati. A sinistra, dietro di Cristo, otto persone con faci, picche e insegne.

Museo di Berlino.

86*. Gesù condotto al Calvario. — Piombo. Forma di trapezio. A. 0,028, l. in alto 0,057, in basso 0,093. (Inv. No. 11020). — Vedi Tav. V.

Nel centro, Cristo, vestito di lunga tunica e mantello, cammina verso destra, portando la Croce: lo seguono quattro soldati con lance e insegne, e tre donne velate, le Marie. Precedono Cristo i due ladroni, scortati da altri sette soldati, cinque dei quali portano picche e insegne.

87*. La Crocifissione. — Piombo. Rettangolare, con un lato ricurvo. A. 0,052, l. massima 0,060. (Inv. No. 10996). — Vedi Tav. III.

Cristo crocifisso tra i due ladroni. A piè della Croce, Longino con la lancia nella sinistra e con la destra levata in atto di apostrofare il Redentore: dietro, un soldato che lo addita ad altri soldati. La Vergine, seguìta dalle tre Marie, tutte velate, procede verso sinistra, mentre un giovane vestito di lunga tunica e mantello (San Giovanni?) le va incontro. Nel *titulus* sulla Croce le lettere: I · N · R · I.

88*. L'Ascensione di Cristo. — Piombo. Rettangolare, con un lato ricurvo. A. 0,052, l. massima 0,060. (Inv. No. 10997). — Vedi Tav. III.

In alto, il Redentore, vestito di tunica e mantello, appare di prospetto circondato di nubi e accompagnato da due angioli con lunga veste: in basso, i dodici apostoli: sette a destra e cinque a sinistra, stanno in vari atteggiamenti rivolti verso di lui.

89. Le Marie al Sepolcro. — Piombo. Ovale. A. 0,051, l. 0,061. (Inv. No. 11076). — A. Venturi, *R. Galleria e Medagliere Estense in Modena,* nell'*Annuario delle Gallerie Nazionali Italiane,* anno II, pag. 169, tav. XXI.

Nel centro, si vede la porta del Sepolcro scavato nella roccia: sulla soglia siede un angioletto vestito di lunga tunica, il quale solleva la destra facendo mostra di parlare alle tre Marie, che vengono da sinistra, velate, con le braccia incrociate sul petto. A destra, un gruppo di quattro soldati in vari atteggiamenti: uno di essi è seduto sulla sporgenza della roccia e ha presso lo scudo e due lance; gli

altri tre stanno in piedi. Nel fondo, piante e alberi. — In basso si legge: VALERIVS · DE · BELLIS · VIN · F· | ANO · MDXXXII.

Questa placchetta è la sola tra quelle finora conosciute del Vicentino che rechi l'anno della lavorazione. La data del 1532 la fa classificare nel periodo migliore della produzione di questo artista, quando, cioè, eseguiva i capolavori per Clemente VII, al quale, oltre la famosa cassetta che il Pontefice diede a Francesco I di Francia nel 1533, e che ora si trova nella Galleria di Firenze, fece pure una gran Croce di cristallo.

90. Discesa di Cristo al Limbo. — Bronzo con tracce di doratura. Forma di trapezio. A. 0,062, l. in alto 0,068, in basso 0,101. (Inv. No. 10994). — Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, t. IV, pl. XLIII, No. 8; Molinier, *O. c.*, No. 279.

Cristo procede verso la porta dell'Inferno. A destra, un Patriarca nudo in piedi: a sinistra, dietro Cristo, Adamo, Eva e un altro Patriarca. Nel secondo piano, a sinistra, si vede il muro che cinge l'Inferno.

Collezione Leroux. Antica Collezione Passalacqua.

Altri esemplari recano la firma dell'autore: VALER · BELLVS · VICETI, che non si può leggere in quello di Napoli.

91. Ecce Homo. — Bronzo dor. Forma di trapezio. A. 0,074, l. in alto 0,081, in basso 0,120. (Inv. No. 10992). — Seroux d'Agincourt, *O. c.*, t. IV, pl. XLIII, No. 5; Molinier, *O. c.*, No. 272. — Vedi Tav. VII.

Nel centro si vede la loggia palatina, sulla quale appare Cristo seminudo, con le braccia legate sul petto, tra quattro soldati: due dei quali gli tolgono dalle spalle un mantello, e un terzo è in atto d'interrogare il popolo. Un gruppo di quattordici persone, uomini e donne, sta al di sotto, nel primo piano della composizione, e sembrano insultare Cristo, tenendo alcune di esse il braccio levato per accompagnare col gesto il responso: *Crucifige!* Ai lati della loggia stanno due opere avanzate: ciascuna reca una tabella. In quella di sinistra si legge: VALERIVS, e nell'altra: VICĒTI · FA.

Il solo esemplare di questa placchetta conosciuto dal Molinier (il quale faceva parte della Collezione Spitzer) ha dimensioni più piccole (a. 0,060, l. 0,070 e 0,100).

Il Museo di Berlino possiede un esemplare simile a questo di Napoli (br. No. 923-c del Catalogo non ancora stampato).

92*. Giovanni Evangelista. — Piombo. Forma di trapezio rettangolo. A. 0,035, l. in alto 0,060, in basso 0,043. (Inv. No. 11021). — Vedi Tav. III.

Santo senza barba, vestito di lunga tunica e mantello, veduto di profilo a sinistra, siede presso un albero; con la destra si regge la fronte, mentre legge in un libro che tiene poggiato sopra un ginocchio. Di fronte gli sta un'aquila con le ali spiegate: dietro l'aquila, un grande albero.

93* MATTEO EVANGELISTA. — Piombo. Forma di trapezio rettangolo. A. 0,035, l. in alto 0,060, in basso 0,043. (Inv. No. 11002). — Vedi Tav. III.

Santo barbuto, vestito di lunga tunica e mantello, veduto di profilo a destra, siede presso un albero. Un angelo alato e vestito gli sta innanzi con un libro aperto, sul quale l'Evangelista scrive. Dietro l'angelo, un altro albero.

94*. LUCA EVANGELISTA. — Piombo. Forma di trapezio rettangolo. A. 0,035, l. in alto 0,045, in basso 0,063. (Inv. No. 11000). — Vedi Tav. III.

Santo barbuto, vestito di lunga tunica e mantello, veduto di profilo a destra, siede presso un albero in atto di scrivere in un libro che poggia sul ginocchio sinistro. Di fronte a lui sta un albero e un bue accosciato.

95*. MARCO EVANGELISTA. — Piombo. Forma di trapezio rettangolo. A. 0,035, l. in alto 0,045, in basso 0,063. (Inv. No. 10999). — Vedi Tav. III.

Santo barbuto, avvolto in largo mantello, veduto di profilo a sinistra, siede presso un albero: con la destra sostiene un libro aperto che gli poggia sulle ginocchia. Nella parte esterna del libro si veggono caratteri illeggibili. Gli sta di fronte un leone accosciato e un altro albero.

96. CACCIA AL LEONE. — Piombo. Ovale. A. 0,069, l. 0,078. (Inv. No. 11073). — *Trésor de numismatique et de glyptique. Recueil général des bas-reliefs* – 1e partie, pl. XIII, No. 3; Molinier, *O. c.*, No. 306; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 944, Taf. XLVI.

Cinque cacciatori a cavallo corrono verso destra, inseguendo un leone e una leonessa, mentre tre cani si avventano a queste belve. Nel centro, in secondo piano, un albero. — In basso si legge: VALERIVS · VICENTINVS · F.

Museo di Berlino. Museo di South Kensington. Collezioni G. Dreyfus A. Picard.

97*. Caccia alle fiere. — Piombo. Ovale. A. 0,032, l. 0,048. (Inv. No. 11039). — Vedi Tav. IV.

Sei cavalieri, con lance, elmi e scudi, circondano un leone, un toro e altre fiere, sulle quali si sono avventati alcuni cani.

98*. Caccia al toro. — Piombo. Ovale. A. 0,048, l. 0,058. (Inv. No. 11060). — Vedi Tav. IV.

Due cavalieri, armati di lance e scudi, e un'amazzone colpiscono un toro già addentato da tre grossi cani. Nel secondo piano si vede un accampamento (?).

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (piombo, No. 981-e del Catalogo non ancora stampato).

98-a. Altro esemplare simile. Bronzo. A. 0,049, l. 0,058. (Inv. No. 11151).

99. Scena di sacrifizio. — Bronzo. Ovale. A. 0,047, l. 0,034. (Inv. No. 11050). — Molinier, *O. c.*, No. 300; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 940, Taf. XLVI; Rizzini, *O. c.*, No. 56, Tav. I.

Nel centro, un'ara cilindrica ornata di ghirlande. Intorno, due donne e un uomo, in costume antico, sacrificano: a destra, altra donna con ramo d'olivo, e a sinistra una donna con scettro (?) e un uomo con lunga torcia accesa. Nel fondo, tempietto ornato di festoni, con frontone semicircolare.

Museo di Brescia. Museo di Berlino.

100. Scena di nozze antiche. — Bronzo dor. Ovale. A. 0,055, l. 0,044. (Inv. No. 11080). — Molinier, *O. c.*, No. 305; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 935, Taf. XLVI.

Verso destra, un'ara cilindrica, ai lati della quale stanno un uomo e una donna, circondati da parecchi personaggi. Nel fondo, a destra, un tempio con frontone triangolare, e nel cielo, a sinistra, un genio alato.

Museo di Berlino.

101. Ercole, Minerva, Venere e Amore. — Piombo. Ovale con cornice scanalata. A. 0,049, l. 0,043. (Inv. No. 11133). — Molinier, *O. c.*, No. 288; Rizzini, *O. c.*, No. 52.

A sinistra, Ercole, seduto, si appoggia alla clava con la sinistra (e non con la destra, come dice il Molinier). Innanzi a lui sta Minerva, e verso destra Venere, che dà la mano ad Amore. — In esergo: INSTAR.

Museo di Brescia. Collezione G. Dreyfus.

101-A. Altro esemplare simile. Bronzo, con piccolo bordo scanalato e appiccagnolo. A. 0,045, l. 0,038. (Inv. No. 11113).

Galeazzo Mondella.

102. SETTIMIO SEVERO FA DECAPITARE IL CORPO DI ALBINO. — Piombo. Ovale. A. 0,040, l. 0,051. (Inv. No. 11061). — Molinier, *O. c.*, No. 346; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 954, Taf. XXXII.

Settimio Severo, seduto sopra una sedia sostenuta da un' aquila, ordina di separare la testa dal corpo di Albino, che un soldato porta sulle spalle: un altro soldato prepara un ceppo, sul quale sono le iniziali ST|GM. A destra, altri soldati.

Museo di Berlino.

Questa placchetta è l' impronta di una calcedonia incisa del Cabinet des Médailles della Biblioteca Naz. di Parigi (No. 2452). Cfr. Chabouillet, *Catalogue général des camées... de la Bibliothèque*, pag. 335. La calcedonia è stata pubblicata dal Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. IV, pl. XIX.

102-A. Altro esemplare simile. Bronzo. A. 0,044, l. 0,055. (Inv. No. 11035).

Giovanni Bernardi da Castelbolognese.

103*. L'ADORAZIONE DEI PASTORI. — Piombo. Circolare, con piccolo bordo solcato. Diam. 0,067. (Inv. No. 11062). — Vedi Tav. V.

A destra, stanno San Giuseppe, in piedi, e la Vergine, velata, in ginocchi presso la culla, in atto di sollevare un velo che copre Gesù bambino, per mostrarlo a tre pastori situati dal lato opposto. Il primo di essi poggia il ginocchio sinistro su di un sasso, sul quale si legge: IOAN | NES: il secondo trascina pel collo un grosso montone, e il terzo porta sulle spalle un capretto. Altri pastori col gregge stanno in lontananza. Dietro la culla si vede la capanna col bue e l'asino, e la cometa sul davanti del tetto: nel cielo, due angioletti.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (br. No. 986-N del Catalogo non ancora stampato).

104*. L'ADORAZIONE DEI MAGI. — Piombo. Ovale. A. 0,086, l. 0,065. (Inv. No. 11063). — Vedi Tav. VI.

A sinistra, la Vergine velata, seduta di profilò, tiene il Bambino Gesù sulle ginocchia, il quale riceve un vaso dal più vecchio dei Magi, che gli sta inginocchiato davanti: gli altri due stanno dietro,

142

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

IL GIUDIZIO DI PARIDE

Fotoinc. Danesi-Roma

155

160

Fotoinc Danesi-Roma

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

in piedi, col seguito. Nel fondo, si vede la capanna col bue e l'asino: in alto, la cometa.

105*. Gesù guarisce il figlio del Centurione. — Piombo. Circolare, con bordo solcato. Diam. 0,081. (Inv. No. 11071). — Vedi Tav. VI.

A destra, il figlio del Centurione, infermo, è seduto sul suo letto: Cristo nimbato, con veste e manto, gli sta davanti, mentre il padre lo prega in ginocchio. Dietro l'infermo, due persone: a sinistra, altre due. Nel fondo, grandioso edificio con portico.

106*. Gesù innanzi a Pilato. — Piombo. Ovale. A. 0,069, l. 0,089. (Inv. No. 11075). — Vedi Tav. VII.

A sinistra, un tribunale, sul quale siede Pilato sopra una sedia da piegarsi; ha nella destra uno scettro e protende la sinistra verso Cristo, che gli sta innanzi, vestito di lunga tunica e mantello, con le mani legate da una corda. Uno sgherro tiene l'estremità della corda con la sinistra, mentre solleva la destra per percuotere il Redentore. Sono presenti molte persone, quasi tutti soldati armati di picche e scudi. In uno degli scudi è rappresentato un Gorgonio (?): un altro reca uno stemma con un crescente e tre stelle poste in palo. Dietro Pilato, due altri uomini si appoggiano ad una colonna del tribunale. In terra, presso il tribunale, un'anfora ed un altro vaso a pancia larga. — In esergo la firma: IOANNES · F.

107*. La Flagellazione. — Piombo. Ovale. A. 0,068, l. 0,055. (Inv. No. 11033). — Vedi Tav. V.

Nel centro, un colonnato composto di sei colonne corintie, disposte in due ordini. Alla prima colonna di destra è legato Cristo, nudo, con semplice velo ai fianchi, rivolto di tre quarti a destra e col capo inclinato. Gli stanno ai lati due carnefici, che lo percuotono con le verghe. — In esergo: IO.

108*. L'Assunzione della Vergine (I[a]). — Piombo. Rettangolare. A. 0,070, l. 0,073. (Inv. No. 10986). — Vedi Tav. VI.

Nel mezzo, un gran sarcofago parallelepipedo, con due borchie anulari sul fronte. Intorno, undici apostoli in vari atteggiamenti, ma quasi tutti rivolti verso il cielo.

La Vergine è rappresentata nella placchetta seguente, No. 109.

109*. L'Assunzione della Vergine (II[a]). — Piombo. Semicircolare. A. 0,039, l. 0,076. (Inv. No. 11031). — Vedi Tav. VI.

La Vergine, velata, siede quasi di prospetto sulle nubi, con la testa rivolta verso destra e le mani giunte. Intorno, una gloria di cherubini.

Questa placchetta è complemento della precedente, No. 108, con la quale doveva essere legata per formare una Pace.

110. Il Ratto delle Sabine. — Piombo. Ovale, con piccolo bordo scanalato. A. 0,065, l. 0,075. (Inv. No. 11068). — Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art,* t. IV, pl. XLIV, No. 3; Molinier, *Les Plaquettes,* No. 334; Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche,* No. 974, Taf. XLVII.

In primo piano tre soldati romani rapiscono tre Sabine; un'altra Sabina sta inginocchiata innanzi a un altro soldato che vuol trascinarla. Nel secondo piano, sei altri soldati romani, uno dei quali tiene tra le braccia una Sabina. Nel fondo, una torre circolare tra due quadrate. — In basso si legge la firma: IOAN · DE · CASTRO · BON.

Museo di Berlino. Museo di South Kensington. Collezione G. Dreyfus.

Questa placchetta è stata modellata su una placca di cristallo intagliata dal Bernardi pel Cardinale Ippolito de' Medici. (Cfr. Vasari, ediz. Milanesi, t. V, pag. 372).

111. Orazi e Curiazi. — Piombo. Ovale. A. 0,067, l. 0,076. (Inv. No. 11074). — Molinier, *O. c.,* No. 335; Bode u. von Tschudi, *O. c.,* No. 975, Taf. XLVII.

I sei combattenti stanno a fronte, armati di spada, lorica, elmo e scudo: sullo scudo del principale guerriero di destra si leggono le iniziali: S · P · [Q · R]. — In basso la firma: IOAÑ · DE · CASTRO · BON.

Museo di Berlino (esemplare nel quale non si leggono le iniziali sullo scudo).

Prova di una placca di cristallo di rocca intagliata.

112. Giustizia di Bruto. — Piombo. Ovale. A. 0,049, l. 0,066. (Inv. No. 11034). — Molinier, *O. c.,* No. 299; Bode u. von Tschudi, *O. c.,* No. 983, Taf. LIII-c.

A sinistra, sopra un tribunale, siede Bruto. Presso di lui stanno diversi personaggi, tra i quali tre soldati: due in piedi e uno seduto sugli scalini del tribunale e appoggiato ad uno scudo. Nel centro sta uno dei figli di Bruto, in ginocchi, con le mani legate alla schiena, e un soldato, veduto di spalle, che solleva una sciabola ricurva per colpirlo. A destra, due cavalieri e tre fanti.

Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Prova di una placca di cristallo di rocca intagliata.

Il Molinier attribuisce questa placchetta al Vicentino. Nel Catalogo dei signori

Bode e von Tschudi essa è attribuita invece alla scuola del Bernardi; e perchè non al Bernardi medesimo, con le opere del quale ha strettissima affinità?

113. COMBATTIMENTO DI CAVALLERIA. — Piombo. Ovale. A. 0,059, l. 0,068. (Inv. No. 11064). — Molinier, *O. c.*, No. 338; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 979, Taf. XLV.

A sinistra, un Fiume disteso, appoggiato sopra un'urna, tiene uno scettro nella mano sinistra (e non destra, come vuole il Molinier). Nel centro, un cavaliere che casca da cavallo: a destra, alcuni soldati a piedi, uno dei quali reca sullo scudo la firma dell'autore: IO · B · F (e non *Io. Be.* come è detto nel Catalogo del Museo di Berlino).

Museo di Berlino (esemplare rettangolare). Museo di South Kensington. Collezione Leroux.

Prova di una placca di cristallo di rocca intagliata: è probabile che sia la riproduzione di una delle placche intagliate dal Bernardi pel Cardinale Farnese, e che rappresenti la presa della Goletta. (Cfr. Vasari, ediz. Milanesi, t. V, pag. 374).

114. COMBATTIMENTO NAVALE. — Piombo. Ovale. A. 0,063, l. 0,086. (Inv. No. 11065). — Molinier, *O. c.*, No. 748.

Due navi antiche vengono ad urtarsi: quattro guerrieri si disputano una donna. Nel fondo, un tempio, sul cui fregio si legge la firma: IOANNES · B · F.

Collezione E. Bonnaffé.

Prova di una placca di cristallo di rocca intagliata.

Nell'esemplare citato dal Molinier non sono visibili le ultime due lettere del nome dell'artista.

115*. COMBATTIMENTO IN TERRA E IN MARE. — Piombo. Ovale. A. 0,084, l. 0,100. (Inv. No. 11072). — Vedi Tav. IV.

La rappresentanza di questa bellissima placchetta si divide in due parti: a destra, è rappresentata una folta mischia tra cavalieri in costume antico e cavalieri vestiti di tunica stretta ai fianchi e con cappelli a guisa di turbanti (musulmani?): a sinistra, un combattimento di navi innanzi ad una città. Nel primo piano è rappresentato un seno di mare con cinque galere con le vele spiegate e tre navi a remi cariche di armati. Nel fondo di questo seno è un canale che mette in un piccolo recinto di mare, ove sei navi, ugualmente a remi e cariche di armati, stanno a fronte, divise in due schiere. Sulla spiaggia una fontana (?), e poi una città turrita. Sul campo ove combattono i cavalieri vi sono alcuni ruderi e una torre. Tra gli scudi dei combattenti ve ne sono due che recano un'arma composta

di una fascia accompagnata da due crescenti: un altro reca una croce: un quarto un crescente con due stelle. — In basso è la firma: IOANNES · B · F.

È probabile che questa placchetta rappresenti la presa della Goletta.

116*. COMBATTIMENTO. — Piombo. Rettangolare. A. 0,103, l. 0,075. (Inv. No. 10966). — Vedi Tav. VIII.

In primo piano, a destra, un fante nudo, veduto di spalle, sostiene a piè fermo l'impeto di un guerriero a cavallo armato di lancia. Sotto il cavallo, un cadavere bocconi ed una testa recisa. Dietro, altri tre cavalieri, due dei quali con elmo, ed un fante con vessillo. A sinistra due teste di cavalli ed una di soldato.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (br. dor. No. 780-B del Catalogo non ancora stampato).

Nel suddetto Catalogo di Berlino, secondo mi comunica il ch. Friedländer, questa placchetta è attribuita al Moderno. Pur riconoscendo che essa presenti una certa analogia con le opere di questo autore, mi sembra doversi assegnare piuttosto al Bernardi, all'arte del quale è vicinissima, massime se si confrontano i cavalli e segnatamente il cavallo principale della rappresentanza, che si trova riprodotto esattamente nella placchetta del Bernardi qui riportata col No. 113.

117*. UNA DONNA CONDOTTA INNANZI AD UN TRIBUNALE. — Piombo. Ovale. A. 0,058, l. 0,066. (Inv. No. 11070). — Vedi Tav. V.

A sinistra, su di un tribunale, stanno due guerrieri antichi: il primo di essi stende la mano sinistra a una donna che vien condotta da molti altri guerrieri. Essa è vestita di lunga tunica fluttuante, allacciata sulla spalla destra, e che lascia nuda la parte sinistra del petto. Uno dei guerrieri che l'accompagnano reca sullo scudo le palle medicee: un altro le iniziali romane: S · P · Q : R. In secondo piano si veggono anche due cavalieri. Nello scalino del tribunale, le lettere P · G · | · S. — In basso, la firma: IO · D · C · B.

Questa placchetta per la sua composizione ricorda quella del medesimo autore descritta dal Molinier al No. 341 e dai signori Bode e von Tschudi al No. 978, Taf. XLVII.

118*. ENEA, ANCHISE ED ASCANIO. — Piombo. Ovale, con piccolo bordo scanalato. A. 0,054, l. 0,042. (Inv. No. 11054). — Vedi Tav. IV.

Enea nudo, di tre quarti a sinistra, poggia il ginocchio sinistro in terra, presso il pronao di un tempio per far montare sulle spalle il vecchio padre, anch'egli nudo con piccolo mantello sulle spalle, e con un simulacro della Fortuna nella destra. È presso il piccolo Ascanio con altro idoletto nella destra.

119. Nettuno. — Piombo. Ovale, con piccolo bordo scanalato. A. 0,081, l. 0,067. (Inv. No. 11066). — Molinier, *O. c.*, No. 590; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 1069, Taf. XLV.

Il dio è rappresentato nudo con la testa rivolta verso destra, seduto sopra un carro a forma di conchiglia, tirato da quattro cavalli marini: con la destra tiene il tridente e con la sinistra un panneggiamento che ondeggia al disopra di lui. Innanzi al carro si veggono alcuni delfini. — A sinistra, verso il bordo, si legge la firma: IOANNES.

Museo di Berlino.

L'eccellente esemplare della Collezione di Napoli lascia leggere la firma dell'autore; ond'è che questa placchetta, che era stata attribuita dal Molinier ad un anonimo italiano, e nel Catalogo di Berlino si trova data ad un artista tedesco, ora può restituirsi al suo vero autore.

120. Nettuno. — Piombo. Ovale, con piccolo bordo scanalato. A. 0,033, l. 0,026. (Inv. No. 11047). — Molinier, *O. c.*, No. 319; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 966, Taf. XLVII.

Il dio è seduto di profilo a destra: con la destra si appoggia ad un tridente: nella sinistra ha un delfino.

Museo di Berlino.

121. Mercurio. — Bronzo dor. Ovale, con piccolo bordo scanalato. A. 0,034, l. 0,025. (Inv. No. 11134). — Molinier, *O. c.*, No. 323; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 964, Taf. XLVII.

Il dio è seduto di profilo a destra, col caduceo nella mano sinistra.

Museo di Berlino.

122*. Ercole e l'Idra. — Piombo. Ovale, con piccolo bordo liscio. A. 0,039, l. 0,030. (Inv. No. 11102). — Vedi Tav. III.

Ercole è rappresentato nudo di profilo gradiente verso destra: con la destra stringe il collo di una delle teste dell'idra, mentre solleva con la sinistra la formidabile clava per colpire il mostro. Gli pende dalle spalle la pelle del leone.

123*. La Fortuna. — Bronzo con tracce di doratura. Ovale, con piccolo bordo scanalato. A. 0,031, l. 0,024. (Inv. No. 11103). — Vedi Tav. III.

La dea, di profilo gradiente verso destra, indossa un lungo abito leggero, fluttuante: tiene nella destra una cornucopia ed un ramoscello d'olivo (?), e nella sinistra un timone di nave.

124*. Leda col Cigno. — Piombo. Ovale. A. 0,056, l. 0,067. (Inv. No. 11069). — Vedi Tav. V.

Nel centro Leda, quasi di profilo a destra, e semidistesa su ricchi panneggiamenti, riceve le carezze del cigno. A destra ed a sinistra, due uova: da ciascuno escono due putti: Castore e Polluce, Elena e Clitennestra. — In basso, al disotto di Leda, su uno scalino (?): IO. (capovolto).

125. La Caduta di Fetonte. — Piombo. Ovale. A. 0,092, l. 0,068. (Inv. No. 11067). — Molinier, *O. c.*, No. 327.

Fetonte precipita verso la terra insieme con i quattro cavalli del carro del Sole. In basso, a sinistra, l'Eridano: a destra, tre Ninfe trasformate in pioppi. — Sotto, la firma: IOAÑES · F. (e non *Ioanci* come legge il Molinier).

Collezione G. Dreyfus.

Il Vasari (ediz. Milanesi, t. V, pag. 374), dice che il Bernardi trasse questa composizione da un disegno di Michelangelo. Questa placchetta si trova come *Rovescio* della nota medaglia dell'Ariosto (vedi No. 149). Cfr. Mazzuchelli, *Museum Mazzuchellianum,* tav. XLVII, No. 1; e Maffei, *Gemme,* t. IV, pag. 151.

126*. Pane e Siringa. — Piombo. Ovale. A. 0,055, l. 0,040. (Inv. No. 11055). — Vedi Tav. IV.

A sinistra, Pane, quasi di prospetto, in forma completamente umana, sta appoggiato ad una roccia sulla quale è distesa una drapperia. Egli poggia il piede sinistro su uno scalino e tiene nelle mani una gran zampogna (flauto di Pane), che avvicina alla ninfa Siringa che gli sta presso completamente nuda, in atto di piegarsi verso l'istrumento come per sonare, mentre s'appoggia con la sinistra ad un bastone (tirso?). Dietro a Pane si vede una testa di animale con lunghe corna.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (br. No. 1024-h del Catalogo non ancora stampato).

127. Figura allegorica. — Piombo. Ovale. A. 0,044, l. 0,036. (Inv. N. 11110). — Molinier, *O. c.*, No. 343; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 984; Rizzini, *Le Placchette di Brescia,* No. 64.

Uomo nudo, rivolto di tre quarti a sinistra, con uno specchio nella destra e con una banderuola nella sinistra, sulla quale si legge: OVE' IO VEGGIO ME STESSO EL FALLIR MIO.

Museo di Brescia. Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Prova d'una placca di cristallo di rocca incisa.

Nicola De' Boni.

128. Sisto V — Piazza del Popolo. — Piombo. Rettangolare. A. 0,030, l. 0,021. (Inv. No. 11088). — Vedi Tav. XI.

Diritto: Busto di profilo a sinistra di Papa Sisto V con abiti pontificali. — Nell'incavo del busto si legge: NI · BONIS.

Rovescio: Veduta di S. M. del Popolo (Roma) con la Porta del Popolo in fondo, ed avanti l'obelisco.

Questa placchetta (*Dir.* e *Rov.*) è tratta dalla medaglia di Sisto V, fatta da Nicola de' Boni, la quale fa allusione all'obelisco che questo Papa alzò in Piazza del Popolo nel quarto anno del suo Pontificato, come si rileva dalla iscrizione del *Rovescio* della detta medaglia: BEATE · MARIE · D · POP · QVARTVM · AN · IIII · EREXIT. Vedi *Trésor de numismatique, etc. - Choix historique des médailles des Papes,* pl. XX, Nos. 1 e 3; Armand, I, 288, n. 4.

Placchette italiane de' secoli XVI e XVII.

129*. La fuga in Egitto. — Bronzo. Ottagonale, a contorno irregolare. A. 0,161, l. 0,236. (Inv. No. 10794). — Vedi Tav. XIII.

Questo eccellente altorilievo rappresenta un episodio della fuga in Egitto. La scena è nella casa del capo dei banditi. A destra, siede la Vergine quasi di prospetto, reggendo col braccio sinistro il Bambino. Le sta davanti la moglie del bandito, in ginocchi, tenendo in braccio il suo piccolo figlio, che essa mira attonita vedendolo uscir sano dalla miracolosa lavanda. A sinistra, il capo dei banditi si volge con meraviglia a San Giuseppe, che sembra sorridergli, mentre con ambe le mani si appoggia al suo alto bastone. Nel fondo, a destra, arde il fuoco sul camino.

Lavoro parmense. Secolo xvi.

130*. L'Adorazione degli Angeli. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,194, l. 0,154. (Inv. No. 10702).

Il Bambino Gesù è disteso sopra una Croce collocata nella culla che ha forma di bara. Presso di lui, a destra, sta in ginocchi la Vergine velata, con le mani giunte: dietro, San Giuseppe che lo guarda. Sei angeli con lunga veste sono in atto di adorarlo, recanti ciascuno un simbolo della Passione. Uno a sinistra, innanzi, è in ginocchi e gli mostra il Sudario; un altro, dietro il capo del Bambino, incrocia

le braccia tenendo nella destra un fascio di verghe. Nel secondo piano stanno altri quattro angeli: il primo, a sinistra, porta la colonna, il secondo un'anfora, il terzo una canna (?), il quarto la lancia e la spugna. A destra, si veggono i ruderi di un grandioso edificio con colonne scanalate ed archi. Nel cielo, nubi, tra le quali volano due angioletti: uno di essi reca nelle mani il martello e la tenaglia. Innanzi, a destra sul suolo, vedesi il tamburo.

Secolo XVII.

131*. GESÙ CRISTO. — Bronzo. Rettangolare. A. 0,049, l. 0,040. (Inv. No. 11120). — Vedi Tav. I.

Busto di profilo a sinistra con lembo di tunica allacciata sulla spalla: chioma lunga e fluente: piccola barba a punta.

Fine del secolo XVI.

132*. ANNUNCIAZIONE — *CROCE. — Piombo. Circolare, con cornice a cerchio di perline. Diam. 0,024. (Inv. No. 11040).

Diritto: La Vergine, di tre quarti a destra, inginocchiata sotto ad un baldacchino, gira lo sguardo indietro verso l'angelo che le sta seduto presso con la destra levata.

Rovescio: Nel centro una Croce, sulla quale poggiano la lancia e la spugna: ai lati, due figure panneggiate in adorazione. Innanzi, uno scudo accartocciato con arma gentilizia.

Fine del secolo XVI. Manifattura molto mediocre.

133*. MADONNA. — Bronzo con tracce di doratura. Rettangolare. A. 0,198, l. 0,157. (Inv. No. 10703).

Mezza figura velata, di profilo a sinistra, con ampia raggiera.

Secolo XVII.

Questa placchetta ricorda molto i tempi del Dolci. Sono molto studiate le pieghe dell'abito e del mantello.

134*. MADONNA. — Bronzo a contorni ritagliati. A. 0,049, l. 0,034. (Inv. No. 11131). — Vedi Tav. I.

Busto di prospetto di Madonna coronata, con capelli cascanti in larghe ciocche sulle spalle: veste riccamente adorna. Nel mezzo del petto si vede una testa di montone (?) ed ai lati due grandi corna a mo' di volute.

Secolo XVI. Placchetta da applicarsi. Questa e le due seguenti placchette dovevano far parte di una Croce.

150

128 d

145

128 r

36

Fotoinc. Danesi-Roma

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

135*. Marco Evangelista. — Bronzo a contorni ritagliati. A. 0,040, l. 0,034. (Inv. No. 11130). — Vedi Tav. I.

Mezza figura di prospetto largamente panneggiata. Nella sinistra il Santo tiene un libro chiuso: volge lo sguardo verso una testa di leone che gli sta presso, a sinistra.

Secolo xvi. Placchetta da applicarsi.

136*. Giovanni Evangelista. — Bronzo a contorni ritagliati. A. 0,041, l. 0,035. (Inv. No. 11132). — Vedi Tav. I.

Mezza figura di prospetto largamente panneggiata. Il Santo è in atto di scrivere in un libro aperto che sostiene con la mano sinistra. Un'aquila, con le ali semidistese, gli sta innanzi verso destra.

Secolo xvi. Placchetta da applicarsi.

137. San Romualdo — *San Gregorio. — Bronzo. Ovale. A. 0,044, l. 0,036. (Inv. No. 11048).

Diritto: Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche,* No. 1015, Taf. LIII-c.

A destra, San Romualdo, seduto sotto un albero, parla con un gruppo di monaci. — Intorno, a lettere rilevate, è scritto: S · ROMVALDVS · AB · CAMAL · IN.

Museo di Berlino (*Rovescio:* San Francesco Saverio).

Rovescio: San Gregorio nimbato, con mantelletta e stola, sta dinanzi ad un altare. Il ginocchio sinistro è piegato, la mano destra sta sul petto e la sinistra abbassata. Sull'altare un libro aperto, un campanello, un Crocifisso ed il Triregno. Presso la testa del Santo vola la simbolica colomba; ed ai lati, in secondo piano, pregano due angeli in ginocchi, vestiti di lunga tunica. In alto, due angioletti seminudi. — Intorno si legge: SANCTE · GREGORI. In esergo: I · H. — Vedi Tav. I.

Fine del secolo xvii.

Le due iniziali dell'esergo I · H. si trovano pure nel *Rovescio* della placchetta di San Romualdo del Museo di Berlino, la quale reca la data del 1678. Vedi Bode u. von Tschudi, *O. c.*

138. Marte e Venere sorpresi da Vulcano. — Piombo. Ovale. A. 0,043, l. 0,052. (Inv. No. 11043). — Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 1022.

A destra, Marte e Venere, assistiti da Amore, si abbracciano sopra un letto con baldacchino. A sinistra, Vulcano, coadiuvato da un uomo, trasporta una rete, mentre un altro solleva la cortina del letto. Seguono Giove, Nettuno e Saturno.

Museo di Berlino.

Metà del secolo xvi.

32

139. Riunione di Dei. — Piombo. Ovale. A. 0,036, l. 0,044. (Inv. No. 11037). — Molinier, *Les Plaquettes*, No. 322; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 1023.

Nel centro, Venere stante con Amore per mano: a destra, Apollo con la lira e Pane con la zampogna: a sinistra seggono Nettuno e Vulcano (?). — In alto, nel campo, vi è una iscrizione graffita illeggibile.

Museo di Berlino. Collezione G. Dreyfus.

Metà del secolo xvi. Medesima mano della precedente.

Il Molinier attribuisce questa placchetta al Bernardi. Infatti, a prima vista, tanto essa quanto la precedente presentano una certa analogia con l'arte del Bernardi; ma meglio analizzate rivelano tutt'altra mano. Caratteristica delle figure di queste due placchette è una certa esagerazione nei muscoli, che non si trova nelle opere del Bernardi.

140*. Amore con un Cigno. — Bronzo. Ovale. A. 0,073, l. 0,062. (Inv. No. 11106). — Vedi Tav. VII.

Amore nudo, alato, di tre quarti a sinistra, vola stringendosi al petto un cigno. Gli pende la faretra dalle spalle, ed una lunga sciarpa gli gira intorno agitata dal vento.

Prima metà del secolo xvi.

Questa placchetta presenta una certa affinità con un'altra attribuita a Fra Antonio da Brescia, la quale rappresenta Amore addormentato (Molinier, *O. c.*, No. 120; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 863, Taf. XLII). Il Museo Nazionale di Firenze possiede una forma per getto o per cesello che reca questa medesima rappresentanza (br., a. 0,070, l. 0,060, No. 274 *rosso* del Catalogo non pubblicato).

141*. Il Parnaso. — Bronzo. Circolare, con sottile cornice scanalata. Diam. 0,160. (Inv. No. 11138).

Nel centro, poco al disotto della vetta del monte, siede Apollo seminudo tenendo nella sinistra una gran lira che tocca con la destra: un genietto alato scende dal cielo per coronarlo. A sinistra, Pegaso spicca il volo dal fianco del monte. Al disotto di Apollo stanno le nove Muse, tutte nude o leggermente velate, in atto di sonare vari istrumenti. Verso destra, poco lungi da Apollo, due di esse stanno di fronte semidistese; più a destra un'altra in piedi suona una lunga tromba; sotto, un'altra, seduta di profilo a destra, suona un'arpa, mentre un amorino le sta innanzi e le tende le braccia, ed un altro amorino le si appoggia alla spalla. Verso sinistra, un gruppo di due Muse, sedute quasi di prospetto, con istrumenti a corda. Più sotto, altre due ugualmente sedute sulla roccia: quella di destra, vista di profilo, suona un lungo corno ricurvo all'estremità, volgendo le spalle all'altra, che suona una lunga tromba. Più a sinistra, un'altra

Musa in piedi suona un doppio flauto. Ai piedi del monte sta il fonte Castalio, rappresentato sotto sembianze di uomo barbuto, semidisteso da sinistra a destra, poggiando il destro braccio su di un'urna, dalla quale vien fuori l'acqua.

Prima metà del secolo XVI.

142. IL GIUDIZIO DI PARIDE. — Bronzo ripassato a cesello. Rettangolare. A. 0,160, l. 0,245. (Inv. No. 11136). — Rizzini, *O. c.*, No. 137. — Vedi Tav. IX.

Verso sinistra, Paride nudo, seduto su di un sasso con un cane vicino, dà il pomo a Venere, cui sta presso il piccolo Amore, mentre una Vittoria alata la incorona. A destra di Venere sta Giunone, verso la quale corre Mercurio; a sinistra Minerva, voltata di spalle, in atto di togliersi il mantello, con un elmo ai piedi. Dietro di Paride, un bosco, nel quale si vede un gruppo di tre Ninfe intorno a un'idria. A destra è disteso in terra il dio del fiume Scamandro, e presso di lui una Ninfa ed un'altra divinità fluviale. Nel cielo, in centro, il carro del Sole preceduto dai Dioscuri; e verso destra, Giove tenendo i fulmini, con Ganimede e l'aquila ai lati. Più dietro Diana, e un'altra dea. Al disotto di Giove corre uno dei Venti, per metà nascosto nelle nubi, tenendo allargato un mantello al disopra del suo capo.

Museo di Brescia.

Prima metà del secolo XVI.

L'esemplare di questa placchetta che possiede il Museo di Brescia (foglia di argento e pastiglia, a. 0,128, l. 0,192) è tagliato ai lati, e quindi manca di alcune figure. L'esemplare di Napoli, al contrario, reca per intero la bellissima scena del Giudizio di Paride tratta dalla nota incisione che Marcantonio Raimondi fece tra gli anni 1510-11. (Cfr. H. Delaborde, *Marc'Antoine Raimondi,* nella *Bibliothèque internationale de l'art, sous la direction de M. E. Müntz.* Paris, 1888, No. 114, tav. a pag. 27). Questa medesima rappresentanza si trova in un piatto di Castelli di Abbruzzo, posseduto dal Museo Civico G. Filangieri in Napoli (No. del Catalogo 2586).

143. LA PACE. — Piombo. Circolare con bordura a cerchio di perline. Diam. 0,064. (Inv. No. 11077). — Armand, *Les médailleurs italiens des XV^e et XVI^e siècles,* 2^e éd., I, 241, 3.

Nel centro, la Pace, rappresentata da una figura muliebre panneggiata e coronata, siede guardando verso destra. Nella destra tiene un ramo di ulivo ed una palma; nella sinistra una face, con la quale mette fuoco ad un trofeo di armi. Qui presso è un tempietto monoptero con colonne ioniche: dal lato opposto della figura, molte persone

in atto di supplicare. — Intorno è scritto: CECIS VISVS TIMIDIS QVIES.

Secolo XVI.

Questa placchetta si trova come *Rovescio* di una medaglia di Maria Tudor lavorata da Jacopo da Trezzo, milanese. Cfr. Armand, *O. c.*

144*. La Carità (?). — Bronzo. Circolare. Diam. 0,052. (Inv. No. 11112). — Vedi Tav. I.

Figura muliebre, con chioma raccolta alla nuca e coperta di lunga veste e mantello, gradiente verso destra: la precede un fanciullo nudo in atto di reggere con le mani il lembo del mantello (?) della donna ripieno di frutta. A sinistra, un albero.

Lavoro veneziano. Principio del secolo XVI.

Il Museo di Berlino possiede un altro esemplare di questa placchetta finora inedita (br. No. 1018-0 del Catalogo non ancora stampato).

145*. Personificazione d'un Fiume. — Bronzo. Ovale. A. 0,029, l. 0,049. (Inv. No. 11036). — Vedi Tav. XI.

Il Fiume è rappresentato da una figura di uomo senza barba, semidisteso da destra a sinistra, con clamide allacciata alla gola e velo sui fianchi. Tiene con la destra uno scettro e poggia il braccio sinistro sopra un'urna, dalla quale scaturisce l'acqua. Nel secondo piano si vede una città posta sulla sponda del fiume. — Gira intorno un bordo ornato.

Metà del secolo XVI.

146*. Clemente X. — Bronzo. Circolare, con bordo molto rialzato. Diam. 0,107. (Inv. No. 11144).

Busto di profilo a destra di Papa Clemente X, con camauro e mantelletta.

Seconda metà del secolo XVII.

147*. Innocenzo XI. — Bronzo con tracce di doratura. Circolare. Diam. 0,175. (Inv. No. 11142).

Busto di profilo a sinistra di Papa Innocenzo XI con camauro, mantelletta e stola. — All'ingiro si legge: INNOCENTIVS · XI · P · O · M.

Fine del secolo XVII.

Questo medaglione sta in una cornice di bronzo dorato, composta di festoni e nastri.

148. Filippo II — Il Cardinale Perrenot. — Bronzo. Ovale. A. 0,033, l. 0,027. (Inv. No. 11125). — Vedi Tav. XII.

Diritto: Busto di profilo a destra di Filippo II, con ordine del Toson d'oro.

Rovescio: Busto di profilo a destra di Antonio Perrenot, cardinale di Granvelle, con cappa.

Il *Diritto* di questa placchetta ha tutti i caratteri dei busti di Filippo II che figurano nelle medaglie di Giampaolo Poggini: il *Rovescio* poi è tratto da una medaglia di G. Milon (Armand, I, 265, Ni. 10 e 11). L'effigie di questo prelato si trova pure riprodotta nelle medaglie di Leone Leoni e di altri sconosciuti medaglisti.

149. LUDOVICO ARIOSTO — MERCURIO, ARGO ED IO METAMORFOSATA IN GIOVENCA. — Bronzo. Ovale. A. 0,080, l. 0,062. (Inv. No. 11098).

Diritto: Litta, *Famiglie celebri d'Italia,* fasc. *Ariosto.*

Busto di profilo a sinistra di Ludovico Ariosto. Barba incolta, chioma lunga e fluente: mantello con molte pieghe. — Ai lati della figura le iniziali L ed A.

Rovescio: Rizzini, *Le Placchette di Brescia,* No. 263, Tav. IV.

A destra, Mercurio seduto sopra un rialzo di terra, suona il flauto: a sinistra siede Argo oppresso dal sonno. Nel secondo piano tra le due figure appare Io trasformata in giovenca. Nel fondo, paesaggio con edifizi a destra, e città con monti nel centro. — Gira intorno una piccola bordura liscia.

Museo di Brescia.

Questa rappresentanza è tratta da una stampa di Pietro Francesco Mola, con lievi modificazioni (Bartsch, XIX, pag. 206, 6). Questo medaglione di Ariosto era conosciuto con altri *Rovesci,* tra i quali: Venere in atto di essere coronata, e La caduta di Fetonte (Molinier, Ni. 326, 327. — Vedi Nota al No. 125).

149-A. Altro esemplare simile al *Diritto.* Bronzo. A. 0,077, l. 0,060. (Inv. No. 11099).

150*. RITRATTO DI DONNA. — Piombo, con tracce di doratura. Circolare. Diam. 0,087. (Inv. No. 11089). — Vedi Tav. XI.

Mezza figura di tre quarti a destra: testa di profilo, capelli raccolti a trecce concentriche sulla nuca; pendenti a goccia agli orecchi. Il collo e il petto adorni di monili. La veste, aperta dinanzi, lascia scoperto il seno, che è attraversato da un nastro (?) movente dalla spalla sinistra verso il fianco destro. — Intorno, a lettere rilevate, è scritto: VINCENTIA · ARM ||| NA · VENETA · Æ · S · ANN · XIX.

Lavoro veneziano. Circa il 1550.

151*. BUSTO DI DONNA. — Bronzo. Ovale, con larga cornice adorna di scanalature. A. 0,036, l. 0,034. (Inv. No. 11097). — Vedi Tav. II.

Busto muliebre di profilo a destra. Testa coronata di foglie d'alloro: sul petto un fiore.

Prima metà del secolo XVI.

152*. BUSTO DI DONNA. — Bronzo con tracce di doratura. Ovale, con cornice a cartocci molto sporgenti. A. 0,035, l. 0,029. (Inv. No. 11126). — Vedi Tav. II.

Busto muliebre di tre quarti a sinistra: testa di profilo, capelli raccolti alla nuca con grossa treccia cascante sul dorso; pendenti a goccia agli orecchi, ed una collana di perle al collo. Veste ricca di pieghe che lascia scoperta la sinistra mammella.

Metà del secolo XVI.

153*. UNA DONNA CONDOTTA INNANZI AD UN TRIBUNALE. — Bronzo molto giallo. Circolare. Diam. 0,032. (Inv. No. 11045). — Vedi Tav. VI.

A sinistra, un tribunale, sul quale un uomo nudo con semplice velo alle reni siede sopra una sedia sostenuta da un'aquila. Una donna, con lunga veste fluttuante, è condotta innanzi a lui da cinque guerrieri antichi. — In esergo le iniziali: S · C. Gira intorno un piccolo bordo a cerchio di perline.

Prima metà del secolo XVI.

Questa placchetta ha una certa affinità con quella che rappresenta Settimio Severo che fa decapitare il corpo di Albino, attribuita al Mondella (No. 102). Somigliantissima alla figura di Settimio Severo è quella dell' uomo che siede sul tribunale; anch'egli su una sedia sostenuta da un'aquila.

154*. UNA DONNA CONDOTTA INNANZI AD UN TRIBUNALE. — Piombo. Ovale. A. 0,035, l. 0,044. (Inv. No. 11042). — Vedi Tav. IV.

A destra, un tribunale con archi e colonne, sul quale siede un uomo seminudo in atto di sollevare con la destra una lunga spada, mentre rivolge altrove lo sguardo. A sinistra, cinque guerrieri antichi, uscenti da un edifizio, conducono innanzi al giudice una donna con lunga veste fluttuante. Le sta presso un cane (?). Da dietro al tribunale sta uscendo un altro guerriero. — Nel fregio dell'edificio di sinistra si leggono queste lettere: ||| STI. Nel fregio del tribunale: CON.., e nello scalino: SCIPI.

Prima metà del secolo XVI. Medesima mano della placchetta precedente.

155*. COMBATTIMENTO DI CAVALIERI. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,140. (Inv. No. 11139). — Vedi Tav. X.

Da destra e da sinistra muovono al galoppo due guerrieri armati di sciabole larghe e ricurve. Quello di destra imbraccia uno scudo

ovale ed ha il capo scoperto; l'altro invece ha un elmo con ampia cresta. Innanzi giace rovesciato sul suolo, insieme col suo cavallo, un altro guerriero.

Secolo XVI. Arte del Bernardi?

156*. UN CERVO. — Rame sbalzato. Forma irregolare. A. 0,071, l. massima 0,051. (Inv. No. 11288).

Cervo accosciato visto di profilo a destra, con la testa rivolta indietro. A destra, una casa; a sinistra, un bosco. Incorniciano la rappresentanza ornati a cartocci.

Secolo XVII.

Placchette straniere.

157. LEGGENDA DEL RE DI MERCIA. — Bronzo chiaro. Circolare con piccolissimo bordo rilevato. Diam. 0,053. (Inv. No. 11116). — Molinier, *Les Plaquettes,* No. 712; Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche,* No. 1085, Taf. LII; *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze,* Ni. 482-484.

A sinistra, il re giace addormentato presso una fontana. Innanzi a lui stanno le tre figlie di Guglielmo d'Albanac, il quale è rappresentato in alto, a sinistra, con uno scettro ed un globo nelle mani.

Museo Nazionale di Firenze. Museo di Berlino. Museo del Louvre. Collezioni L. Courajod, G. Dreyfus, A. Picard.

Arte franco-fiamminga. Circa il 1500.

158*. TRIONFO DI SILENO. — Bronzo molto giallo. Rettangolare. A. 0,070, l. 0,062. (Inv. No. 10989). — Vedi Tav. VIII.

Sileno, ebbro, cavalcante sopra un cinghiale (?), con un grappolo d'uva nella sinistra, casca nelle braccia d'un satiro. A destra, un altro satiro soffia in una specie di tromba, tenendo con la sinistra un'anfora. Dall'altro lato stanno due satiri, uno dei quali solleva con la destra una coppa. Nel fondo, paesaggio: verso sinistra, una collina, sulla vetta della quale si vede un castello. Dai due angoli superiori della placchetta si dirama un ornato.

Lavoro tedesco. Arte del Flötner.

Mi fa noto il ch. Friedländer che un altro esemplare di questa placchetta finora inedita si trovava nel R. Museo di Berlino, dal quale fu poi ceduto al Museo dell'Arte Industriale.

159. SATURNO E LA FORTUNA. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,133. (Inv. No. 11141). — Molinier, *O. c.*, No. 584; Bode u. von Tschudi, *O. c.*, No. 1073, Taf. XLIX.

Saturno nudo, sta in piedi sulle nubi, in atto di spezzare l'asta della sua falce sul ginocchio sinistro. Gli sta dietro la Fortuna, ugualmente nuda, tenendo con le mani una sciarpa che il vento gonfia.

Museo di Berlino. Collezione Leroux.

Arte tedesca? Seconda metà del secolo XVI.

160*. PAESAGGIO CON FIGURE. — Bronzo. Circolare. Diam. 0,134. (Inv. No. 11140). — Vedi Tav. X.

In primo piano, un bosco con animali, innanzi al quale passa, andando verso destra, un uomo nudo armato di lunga lancia e seguito da due cani. Dietro, a sinistra, una collinetta occupata da una città tedesca, ricca di torri e di cuspidi, la quale si estende fino al bordo di un fiume che serpeggia e s'inoltra tra due catene di collinette con villaggi e ponti.

Arte tedesca. Fine del secolo XVI.

161*. RITRATTO DI UOMO. — Piombo. Circolare. Diam. 0,067. (Inv. No. 11090).

Mezza figura di uomo di prospetto, vestito di giubba e mantellina: capo scoperto, inclinato verso destra, con folta barba. Intorno si legge: HANS · RESLE · VON · NVRNBERG · SEINSALTERS · XXIX · IAR · MDLVII. In esergo: BOMB.

Arte tedesca. Seconda metà del secolo XVI.

162*. LUIGI XIII — * MINERVA. — Bronzo. Ovale. A. 0,055, l. 0,041. (Inv. No. 11091).

Diritto: Busto di profilo a destra di Luigi XIII di Francia, in giovane età, coronato di alloro e vestito di un'armatura, sulla quale si vede il collare dell'ordine del Saint-Esprit. — Intorno si legge: LVDOVIC · XIII · D · [G?] · REX · CHR · GALL · ET · NAVAR · HENR · MAGNI · FIL · P · F · AVG. In esergo, parole illeggibili. Fondo concavo con intorno un sottile bordo a corone di perline.

Rovescio: Minerva stante, con elmo e lunga veste, tiene nella destra un ramo d'olivo e nella sinistra i fulmini. La precede il giovine re nudo con la destra sollevata e col globo crocifero nella sinistra, rivolgendo lo sguardo alla dea. Intorno si legge: ORIENS · AVGVSTI ·

163

148 d

148 r

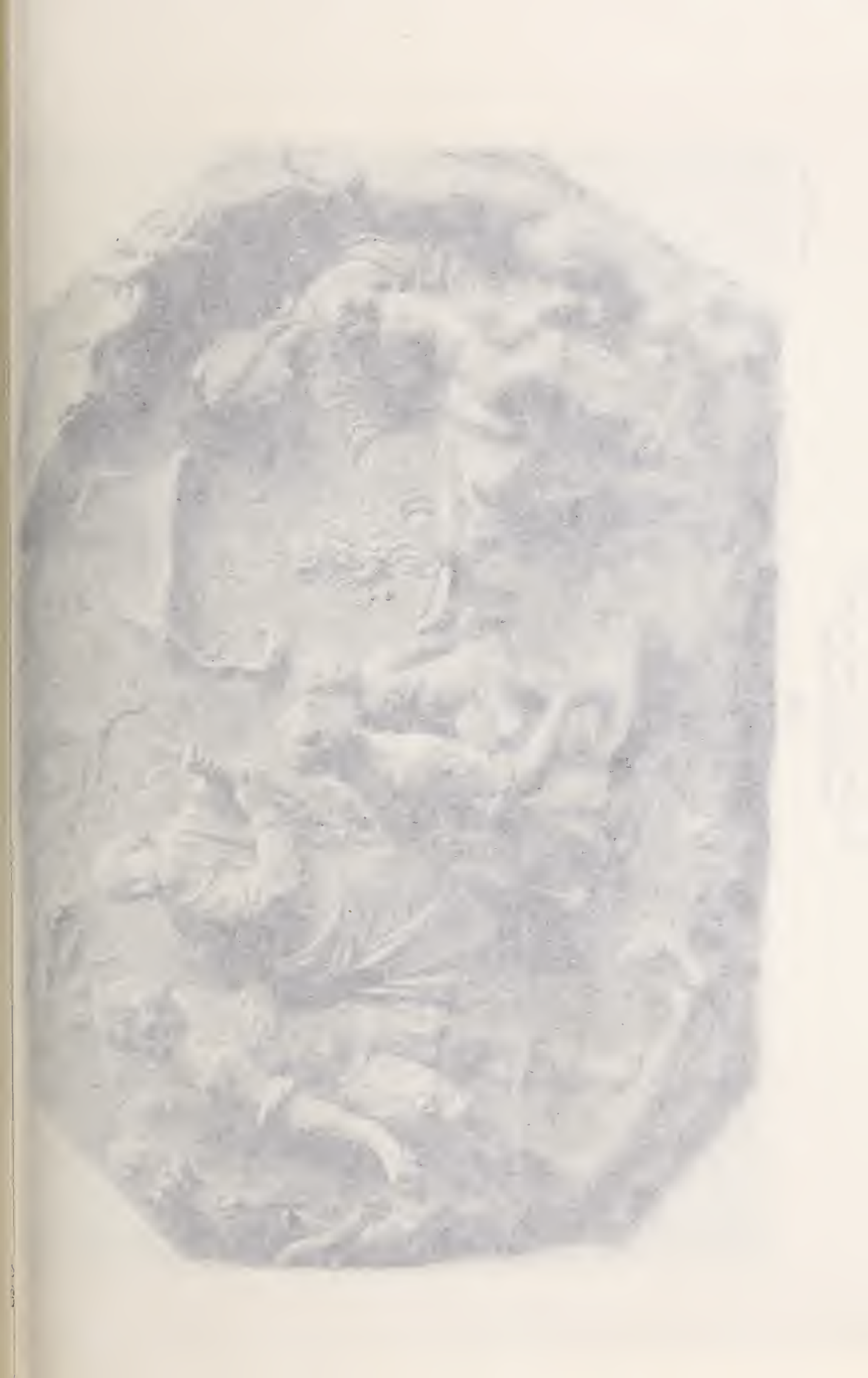
58

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PLACCHETTE

129

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

UN EPISODIO DELLA FUGA IN EGITTO

TVTRICE · MINERVA. In esergo: ANN · NAT · CHR · | MDCX. Corre intorno un sottile bordo a corona di perline. — Vedi Tav. VII.

Arte francese. Secolo XVII.

Il *Diritto* di questa placchetta ha moltissima somiglianza con le medaglie di questo re pubblicate nel *Trésor de numismatique, etc., Méd. françaises* (Charles VIII-Louis XIV), Iᵉ partie, pl. XXXIII, No. 5, et pl. XXXIV, No. 3.

163*. FIBBIA DI STILE ORIENTALE. — Bronzo. Circolare, con bordo molto rialzato ed ombelico nel centro attraversato da un foro. Diam. 0,114. (Inv. No. 11137). — Vedi Tav. XII.

Due sfingi a testa umana, rampanti, poste dorso a dorso, occupano il campo insieme con altri minori motivi ornamentali. Corre intorno una fascia, nella quale si vede un'iscrizione di caratteri orientali illeggibili.

Questa iscrizione, che a prima vista potrebbe credersi persiana (tanto più che l'ornamentazione della placchetta non è lontana da questo stile), pure, mi assicura il dotto prof. G. De Vincentiis, essa non presenta i caratteri nè del persiano antico (sia delle iscrizioni cuneiformi achemenide, sia dell'Avesta), nè del persiano dei tempi di mezzo e tanto meno del moderno (Neo-iranico o Furtî). I tratti di questa iscrizione si avvicinano piuttosto alla scrittura *Cufica*, e propriamente a quella detta *Carmatica*; ma essa rimane sempre illeggibile, e potrebbe probabilmente ritenersi un semplice motivo ornamentale foggiato ad imitazione della suddetta scrittura. Questa ipotesi ne fa nascere un'altra: che sia cioè questa placchetta opera di un artista italiano del Rinascimento, il quale, senza avere una conoscenza profonda delle scritture orientali, aveva cercato di fare anche in questo stile una di quelle falsificazioni così comuni nello stile dell'arte greca e romana.

INDICE.

A

P

R

S

T

U

V

Z

VII.

LA PINACOTECA DELL'ATENEO IN BRESCIA

(Nel IV centenario del Moretto).

I.

Alessandro Bonvicino nacque in Brescia nel 1498, e il soprannome di Moretto, con cui è generalmente conosciuto, era già nella sua famiglia, forse in un ramo di essa proveniente da Ardesio, poichè un suo zio, detto d'Ardesio, pittore anche lui, si chiamò appunto Alessandro Moretto. Che egli nascesse in Rovato,[1] paese fra Bergamo e Brescia, è opinione ormai poco salda. Si sa per altro che morì in Brescia nel 1554, e fu sepolto secondo alcuni nella chiesa, secondo altri nel cimitero di San Clemente.[2]

Poco ci è noto della sua vita. Sappiamo che cominciò a dipingere con Floriano Ferramola gli antoni da organo del Duomo Vecchio di Brescia nel 1516, e terminò il lavoro due anni dopo; ma questa e altre notizie dei primordî hanno carattere vago, e poichè il mio cómpito è lo studio

[1] « In quest'ultimo paese, dove gli archivi del tempo furono bruciati durante le guerre, non è possibile trovare documenti che si riferiscano al Bonvicino, e molto meno l'atto di nascita o di battesimo, che fino ad ora fu cercato indarno anche negli archivi del Comune e della parrocchia di Brescia ». Ulisse Papa, *Il genio e le opere di Alessandro Bonvicino*. Bergamo, 1898.

[2] Pompeo Molmenti, *Il Moretto di Brescia*. I: *L'uomo* (*Nuova Antologia*, 1° giugno 1898). E in nota: « In un atto dell'11 luglio 1574, relativo a case di proprietà del Moretto (Arch. notarile, Atti Giovanni Leni), si legge: « ... et cum sit quod de anno 1554 « die 22 decembris, mortuo ipso D. Alexandro, tuctores testamentari ipsius D. Alexandri... « vendiderunt domos de quibus supra... ». Questo documento prova che il Moretto era già morto il 22 dicembre 1554. Errò dunque il Fenaroli, affermando, sulla fede del Vantini, il Moretto esser morto nel 1555 invece che nel 1554, come giustamente leggesi sulla casa del pittore in via Finiletto ».

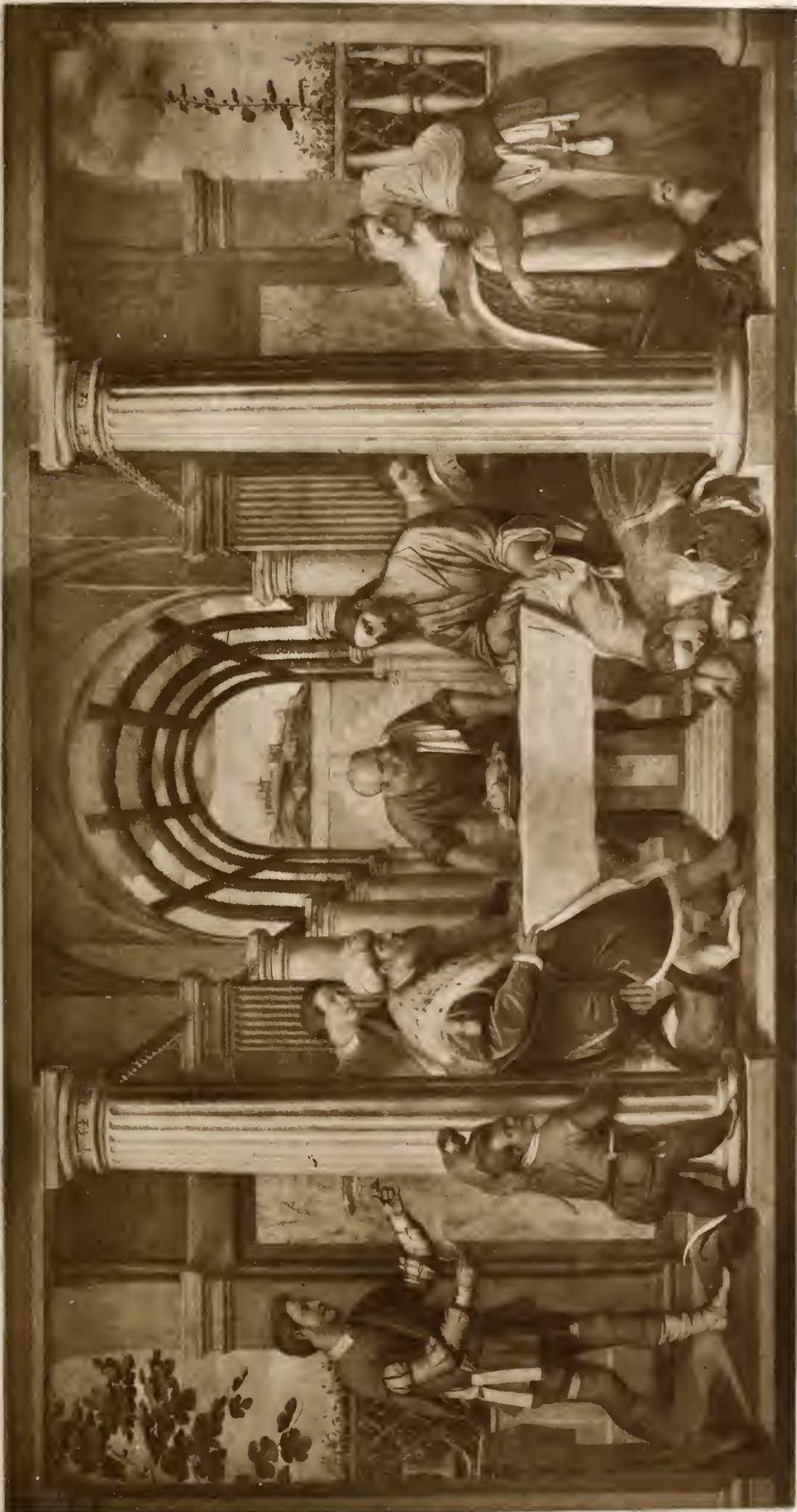
della pittura, anzichè quello de la vita di Alessandro Bonvicino, non m'intratterrò sui punti che mancano di testimonianze d'arte.

« Nel 1550 » — dice ancora il Molmenti, — « a cinquantadue anni, perchè non gli giungesse solitaria la vecchiezza e sfruttata della consolazione dei figli, si unì in matrimonio con Maria Moreschini, dalla quale ebbe un figlio, Pietro Vincenzo, che vestì l'abito della Compagnia di Gesù, e due figlie, Caterina e Isabella ».

Non si hanno notizie precise d'alcun suo viaggio, tranne della chiamata a Bergamo e a Milano, nel 1529;[1] nè è certo che per i quadri di Trento, di Lonigo, di Monselice egli siasi mosso da Brescia. Pure è indubbio che fu a Venezia[2] e non per breve tempo, ed è probabile si recasse anche a Ferrara, poichè le tracce della pittura ferrarese sono abbastanza chiare nella sua. Con ciò non si vuole affermare che lo scorger nell'opera del Moretto un influsso dell'arte di questa e di quella regione provi ch'egli vi sia andato; invero, quantunque l'evidenza dell'influsso raffaellesco in alcuni suoi quadri non sfugga a nessuno, ci basta pensare, per esempio, ch'egli abbia veduto la stampa di Marcantonio Raimondi in cui è riprodotta *La strage degl' innocenti* di Raffaello, senza bisogno di fantasticare una gita del Moretto a Roma. Allorchè però non si tratta della semplice derivazione d'un motivo nell'immaginare o nel comporre, ma d'una quasi continua diseguale assimilazione, è necessario cercare ben più profonde cause. E l'influsso della pittura veneziana nell'arte del Bonvicino è così potente e vario, che non può bastare a spiegarcelo l'avere egli veduto fresco spirante il polittico del Tiziano, sull'altar maggiore nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso, in Brescia, nel 1522. Anzi è facile stabilire fin dove abbia agito l'ascendente di questa pala, o meglio d'una figura di essa, il San Sebastiano, che il Moretto copiò per una chiesa del territorio bresciano, e si vedrà allora quanto altro spirito e quanti altri elementi egli abbia derivati nella sua abbondevole produzione dalla più geniale scuola pittorica di quel tempo.

Del Bonvicino il Ridolfi dice: « ... essendo fanciullo passò a Venezia

[1] *Di Alessandro Bonvicino di soprannome Moretto.* Conferenza dell'avv. Pietro Morelli. Brescia, 1898. « Bergamo, che già nell'anno 1529 l'avea chiamato *ad fiendas diversas dessignationes et perfilaturas* per abbellire il suo magnifico tempio di Santa Maria, come risulta da un libro in quell'archivio della Misericordia, gli commise per la chiesa di San Francesco la bella tavola di San Pietro martire, ora nella Galleria Ambrosiana, e la non meno bella tela per la chiesa di Sant'Andrea, rappresentante questo Santo cogli altri Domno, Domneo ed Eusebia... ».

[2] È inutile citare quel che su ciò dicono i varî biografi, poichè tutti sono d'accordo in sostanza e differiscono solo nel credere più o meno lunga, più o meno importante la dimora a Venezia.

VENEZIA – S. MARIA DELLA PIETA'

MORETTO DA BRESCIA: IL CONVITO DAL FARISEO

in casa di Tiziano, dove stette per qualche tempo ad apprender l'arte, e cercò ancor di seguire la maniera di Raffaello ».[1] In verità su questa « maniera di Raffaello » non parmi si debba insistere, perchè non è da più della leonardesca, a cui nessuno pensa e che pure è altrettanto visibile nella lunetta della chiesa di San Giovanni, in Brescia, *L'ultima cena*. Ma ciò significa assai poco. È ovvio intendere che dovendo dipingere questo tema probabilmente subito dopo il soggiorno in Milano, il Moretto abbia tenuto innanzi a gli occhi del pensiero la più bella e più celebre composizione e quasi la suggellata forma di quel tema istesso, come fece nel dipingere *La strage degl' innocenti* rispetto all'opera dell'Urbinate. Egli era però così profondamente diverso dai due sommi idealisti, Leonardo e Raffaello, che l'imitazione rimase lì, nel quadro, senza penetrar nelle vene del pittore; mentre il poco influsso ferrarese e il moltissimo veneziano, lungi dal rivelarsi in note patenti in un lavoro, modificano, temprano, animano di sè l'intimo carattere dell'arte di Alessandro Bonvicino. Questo vedremo esaminando le singole opere, e vedremo poi come, attraverso tante derivazioni, egli abbia mantenuto la propria personalità nel trentennio della sua carriera artistica, dall'*Assunta*, pala del Duomo Vecchio, commessagli nel 1524, consegnata due anni dopo (secondo documenti molto noti), alla *Deposizione*, quadro recentemente venduto al signor Consul Weber d'Amburgo dai proprietarî Frizzoni-Loris che l'avevano in una villa a Bellagio, e nel quale si legge da un lato: AÑO DOM. MDLIV MENSE OCTOBRIS, e dall'altro: FACTVS OBEDIENS VSQ̃VE AD MORTEM.[2]

Ma la gran tela dell'*Assunta* non è lavoro da tirocinante, e si conoscono infatti numerose tele e tavole ad essa anteriori, le quali mostrano appunto quella timidezza e quell'ondeggiar dello stile che suol precedere la schietta affermazione degli artisti.[3]

Confrontando le opere senza data con quelle che la recano scritta o di cui essa è stabilita da documenti, e tenendo conto delle affinità nello stile, nella tecnica e nei modelli, ho potuto formare il seguente prospetto cronologico. Ne svilupperò in sèguito le ragioni particolari, ma confesso fin da ora che per molti quadri esse sono insufficienti, quasi inesprimibili

[1] *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degl' illustri pittori veneti e dello Stato*, descritte dal cav. Carlo Ridolfi. Padova, Cartallier, 1835 (2ª edizione).

[2] « ... dipinto, a quanto pare, che esisteva già nella così detta disciplina di San Giovanni in Brescia ». *Dizionario degli Artisti Bresciani*, compilato dal sac. Stefano Fenaroli. Brescia, 1877.

[3] Nel Fenaroli leggiamo d'un « grandioso affresco che stava sull'esterno della chiesuola di *San Faustino ad sanguinem*... del quale non ci rimane ora ricordanza che nella copia che Pietro Maria Bagnadore eseguì per ordine del Municipio nel 1603 ».

per altri, in quanto che dipendono da sensazioni immediate all'opera d'arte ed evanescenti nella trattazione descrittiva.

I. L'Annunciazione. Galleria Tosio, Brescia.
II. La Vergine col Bambino e S. Antonio Abate. Museo, Vienna.
III. La Vergine col Bambino, fra S. Antonio da Padova e S. Bonaventura. Collezione Layard, Venezia.
IV. S. Antonio da Padova e S. Bonaventura.....
V. S. Bernardino da Siena e S. Luigi da Tolosa. Louvre, Parigi.
VI. La Visitazione. Collezione Crespi, Milano.
VII. La Fede. Pietroburgo.
VIII. Tullia d'Aragona (Erodiade). Galleria Tosio, Brescia.
IX. La Vergine col Bambino. Palazzo Bianco, Genova.
X. Lo stesso soggetto. Collezione Frizzoni, Milano.
XI. La Vergine col Bambino e un devoto. ·Id., Id.
XII. La salita di Simon Mago.....
XIII. La caduta di Simon Mago.....
XIV. I Ss. Pietro e Paolo che sostengono un tempio. Chiesa di S. Cristo (già in S. Pietro in Oliveto) Brescia.
XV. S. Elia.....
XVI. S. Luca.....
XVII. S. Marco, 1521. Chiesa di S. Giovanni, Brescia.
XVIII. Mosè e il roveto ardente. Ateneo, Id.
XIX. S. Elia e un angelo. Duomo Vecchio, Id.
XX. Assunzione, 1526. Id., Id.
XXI. Ritratto di gentiluomo (figura intiera), 1526. Galleria Nazionale, Londra.
XXII. Ritratto d'uomo con un libro. Palazzo Martinengo Salvadego, Brescia.
XXIII. Affreschi. Gabinetto dello stesso palazzo, Id.
XXIV. Ritratto del conte Sciarra Martinengo Cesaresco. Galleria Nazionale, Londra.
XXV. S. Pietro Martire. Galleria Ambrosiana, Milano.
XXVI. I pellegrini d'Emaus. Ateneo, Brescia.
XXVII. La Cena. Lunetta.....
XXVIII. La pioggia della manna.....
XXIX. La strage degl'innocenti, 1530. Chiesa di S. Giovanni, Brescia.
XXX. S. Margherita da Cortona, 1530. Chiesa di S. Francesco, Id.
XXXI. La Vergine in gloria. Pinacoteca di Brera, Milano.
XXXII. Gesù (Ecce Homo) e un angelo. Ateneo, Brescia.
XXXIII. Ecce Homo. Museo, Napoli.
XXXIV. Maria in trono, due santi monaci ed angeli. Galleria Poldi-Pezzoli, Milano.
XXXIV-a. Ritratto del Medico. Palazzo Brignole-Sale, Genova.
XXXV. La Madonna del Pastorello. Santuario, Paitone.
XXXVI. Adorazione dei pastori. Ateneo, Brescia.
XXXVII. Incoronazione della Vergine, 1534. Chiesa dei Ss. Nazaro e Celso, Id.
XXXVIII. Predella. Sacrestia della chiesa stessa, Id.
XXXIX. Maria col Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano. Pralboino.
XL. La Vergine, in trono, l'arcangelo Michele, S. Francesco e un devoto. Ateneo, Brescia.
XLI. S. Bernardino da Siena ed altri santi. Louvre, Parigi.
XLII. La Vergine in trono fra S. Girolamo e S. Bartolomeo. Brera, Milano.

XLIII. S. Antonio da Padova fra i Ss. Antonio Abate e Bernardino da Siena. Madonna delle Grazie, Brescia.

XLIV. Maria col Figlio, S. Chiara, S. Caterina, S. Paolo, S. Girolamo. S. Clemente, Id.

XLV. S. Giustina. Belvedere, Vienna.

XLVI. La Vergine col Bambino e S. Giovannino in alto, S. Giustina, S. Eufemia e due santi vescovi in basso. Ateneo, Brescia.

XLVII. La Vergine col Bambino. Pinacoteca, Torino.

XLVIII. La Madonna coi Ss. Giovan Battista, Giovanni Evangelista, Gaudenzio ed Apollonia. Chiesa di S. Giovanni, Brescia.

XLIX. La Vergine coi Ss. Andrea, Domno, Domneo ed Eusebia. Chiesa di S. Andrea, Bergamo.

L. S. Nicola da Bari presenta alcuni fanciulli a la Madonna, 1539. Ateneo, Brescia.

LI. S. Antonio Abate. Auro.

LII. Maria fra S. Chiara e S. Caterina, in basso S. Bernardino ed altri santi. Galleria Nazionale, Londra.

LIII. S. Pietro.....

LIV. S. Giovan Battista. Accademia di Belle Arti, Venezia.

LV. S. Giovan Battista.....

LVI. S. Geremia. Ospedal Maggiore, Milano.

LVII. Conversione di S. Paolo. Chiesa di San Celso, Id.

LVIII. S. Orsola e le vergini. Ospedal Maggiore Id.

LIX. Lo stesso soggetto. Ateneo, Brescia.

LX. Lo stesso. Chiesa di S. Clemente, Brescia.

LXI. Le sante vergini Agnese, Barbara, Cecilia e Lucia. Id., Id.

LXII. Maria e le sante vergini Agata, Agnese, Cecilia e Lucia, 1540. Chiesa di S. Giorgio Maggiore, Verona.

LXIII. Glorificazione di Maria e S. Elisabetta, 1541. Museo Reale, Berlino.

LXIV. Cristo, David e Mosè, 1541. Ss. Nazaro e Celso, Brescia.

LXV. Presepe. Ateneo, Id.

LXVI. La Pietà. Presso Sir Francis Cook, Richmond (Londra).

LXVII. Cristo e la Samaritana. Collezione Morelli, Accademia Carrara, Bergamo.

LXVIII. Maria in gloria col Bambino fra gli angeli, in basso i Ss. Floriano, Maddalena, Caterina e Clemente vescovo. Chiesa di S. Clemente, Brescia.

LXIX. Il convito dal Fariseo. Chiesa di S. Maria Calchera, Id.

LXX. Lo stesso soggetto, 1544. S. Maria della Pietà, Venezia.

LXXI. Ritratto d'ignoto. Collezione Layard, Id.

LXXII. Ritratto d'ignoto. Ateneo, Brescia.

LXXIII. La Vergine e i quattro Dottori. Istituto Städel, Francoforte sul Meno.

LXXIV. Pentecoste. Ateneo, Brescia.

LXXV. L'Assunta. Già in Maguzzano, ora all'Ateneo, Id.

LXXVI. La Deposizione, 1554. Già ne la villa Frizzoni-Loris sul lago di Como, ora presso il signor Consul Weber, Amburgo.

II.

Da questo catalogo sono esclusi non pochi lavori attribuiti al Moretto, in cui però mostrasi evidente ora la collaborazione dei discepoli, ora piuttosto la loro imitazione della maniera del maestro, ora infine il loro proposito di raccogliere e comporre elementi dei quali il maestro s'era giovato in opere anteriori. Pure, non devesi trascurare la considerazione che la replica di alcuni elementi già adoprati si trova anche nei quadri d'alto valore; ne deriva che, probabilmente, da certa epoca in poi, il Moretto ammise qualche discepolo a lavorar seco in modo abituale. Infatti, come pensare ch'egli si piegasse a imitare, potrebbe dirsi a copiare le proprie figure da un quadro all'altro? ciò che è ben diverso dal dipinger più volte con lo stesso modello. Quando egli ebbe a trattare un argomento non nuovo per lui, evitò le ripetizioni, come si vede nei due *Presepi* dell'Ateneo (XXXVI, LXV: chiamo *Adorazione dei pastori* il primo), e nelle due *Cene dal Fariseo* (LXIX, LXX). È chiaro dunque che le repliche d'una figura o d'un gruppo, frequenti e da non confondersi con le medesimezze di modello, non sono da addebitarglisi in modo assoluto.

In questa indeterminata collaborazione è la ragione per cui spesso le opere del Bonvicino, o a lui ascritte, hanno un evidente carattere commerciale; sì che dobbiamo credere che nella sua bottega, in sua presenza o anche dopo la sua morte, uno o più discepoli si giovassero de' suoi motivi pittorici per fabbricar quadri della sua maniera. Il *Banchetto di Canaan*, a Lonigo, per esempio, sembra messo insieme con gli elementi della *Cena* (XXVII), e il quadro di Santa Maria Maggiore, a Trento, se non è un lavoro raffazzonato per esser sostituito a quello che ora trovasi a Francoforte (LXXIII), è un pasticcio in cui si scorgono sfruttati o copiati gli elementi di quest'opera insieme con altri del maggior quadro di Brera.

Non è improbabile appartenga allo stesso ciclo il quadro del Vaticano, nel quale vediamo la figura di San Girolamo copiata dalla tela dei *Quattro Dottori* (LXIX), il resto della composizione quasi come poveramente imitato dalle varie altre simili e molto superiori, autentiche del maestro, da un discepolo o da uno dei tanti artefici minori che in quel tempo e in quella regione furono attratti nell'orbita di lui.

L'Ateneo bresciano possiede una *Sacra Famiglia* a mezze figure, che si dice esser del Moretto e assai guasta da ritocchi. Non parmi esatto. Critici e biografi del nostro pittore indicano quale opera certamente eseguita in collaborazione con uno o più scolari l'*Assunta* (LXXV), detta di Maguzzano perchè di recente passata da quel villaggio all'Ateneo di Brescia;

e invero, così per una certa ineguaglianza di stile, come per la scarsa originalità di composizione rispetto all'*Assunta* del Duomo Vecchio (XX), questo criterio mi sembra indiscutibile. La parte che si determina più sicuramente di mano inferiore è la mediana, là dov'è la duplice coppia d'angeli, e meglio nella coppia in alto. Ebbene, la fisonomia di quegli angeli, dall'occhio troppo tondo, dal naso troppo breve, dai capelli folti e crespi, frugati con piccina compiacenza, è quella che vediamo svolta nelle tre figure della *Sacra Famiglia.* E siccome in questo quadro l'arte è inferiore, e dell'altro abbiamo per certa la collaborazione, parmi non si debba cercare nella *Sacra Famiglia* un'opera del maestro sciupata dai restauri, bensì un lavoro del discepolo, di quel discepolo appunto che rivela qualcosa del proprio carattere nell'*Assunta* di Maguzzano. Per ultima conferma si noti che il San Giovannino è imitato da quello che è nella *Glorificazione della Vergine e di Santa Elisabetta,* il quale a sua volta deriva da quello de la *Maria dalle ciliege* di Tiziano.

Nella Galleria Lochis (Accademia Carrara in Bergamo) ricordo due altre *Sacre Famiglie,* a mezze figure, la prima, più pregevole, segnata 55, la seconda col numero 97; entrambe mi pajono vicine a quella de l'Ateneo, anzi della prima si osservi la veste picchiettata della Madonna, proprio come nel quadro or ora discusso.

Pure nella Galleria Lochis v'è una tavoletta (III sala, n. 177) della quale il Frizzoni dice che, data finora a Tiziano, fu rivendicata dal Morelli al Bonvicino, e segue: « Vi è rappresentata entro un paesaggio a tinte oscure l'imagine di N. S. che procede portando la croce e davanti a lui inginocchiato un devoto, certamente ricavato dal vero. Vi è segnata in cifre romane la data 1518, che ci fa certi quindi trattarsi d'un'opera della fresca età dell'autore. Il carattere generale dello sfondo, il tipo marcato del Cristo con quella speciale massa di capelli che suole inquadrargli la fronte, gli effetti coloristici della veste rossa che indossa e altri particolari, che si potranno notare davanti al quadro, testimoniano tutti in favore del Bonvicino e non del Vecellio. Quando la Commissione Carrara poi, alla quale è affidata la direzione della Pinacoteca, volesse prendersi a cuore quest'opera, pregevole per l'intimità e per la serietà del sentimento manifestatovi dall'artista, sottoponendola ad un'acconcia, semplice pulitura, che l'avesse a liberare dal sudiciume e dalle macchie che la deturpano, non è a dubitarsi che la sua origine si renderebbe vie più palese ».[1]

Orbene, la pulitura è stata fatta, ma, invece di solidificare la nuova attribuzione, l'ha scossa, perchè la data 1518, scomparendo nel lavar la pittura, ha mostrato d'esser falsa. Ma che il quadro non sia del Moretto,

[1] Gustavo Frizzoni, *La Galleria Morelliana in Bergamo*, 1892.

davvero non vorrei affermarlo; certo non è lavoro di lui a vent'anni, anzi, se dovessi emettere un'ipotesi, proporrei d'inoltrar la data fin dopo il 1530, cioè fin presso a quella del quadro che trovasi nella raccolta Poldi-Pezzoli.

Finalmente, nella stessa Galleria Lochis v'è un altro quadretto (n. 200) che rappresenta *Cristo e la Samaritana* e che, in confronto di quello di egual tema ne la Galleria Morelli, risulta meno chiaro e meno finito, quantunque vivido e intenso non meno. Il Frizzoni ne scrive: « Che il soggetto fin da tempo antico avesse trovato favore lo dimostra il fatto che ne esistono parecchie copie poco meno che contemporanee. Una anzi vedesi appesa fra i quadri del riparto Lochis nell'Accademia Carrara stessa, quivi classificata sin ora col nome gratuito di Dosso Dossi, un'altra nella Galleria del Seminario a Venezia sotto la denominazione vie più ardita di Tiziano ». Anche per quest'opera non saprei nè recisamente negare nè affermare che sia del Moretto, del quale, oltre il *Cristo e la Samaritana* de la collezione Morelli, conosciamo un solo lavoro sicuro di tal pregio e di proporzioni così piccole, e cioè la predella de l'*Incoronazione* (XXXVII), che, staccata dalla pala, si conserva nella sacrestia della stessa chiesa dei Santi Nazaro e Celso.

Nell'opera del Moretto esiste un gruppo di quadri che vorrei chiamare « delle sante vergini », e sono:

I, II, III. *Sant' Orsola fra le vergini,* nell'Arcispedale di Milano, nell'Ateneo e nella chiesa di San Clemente, a Brescia;

IV. *Le cinque vergini Agata, Agnese, Barbara, Cecilia e Lucia,* nella stessa chiesa;

V. *Maria in gloria, e in basso le Sante Agata, Agnese, Cecilia e Lucia,* nella chiesa di San Giorgio Maggiore, a Verona;

VI. *Sant' Orsola con lo stendardo, ed ai lati i Santi Pietro, Paolo e Antonio abate, e sopra la Vergine e San Giuseppe adoranti il fanciullo Gesù,*[1] in Sant'Eufemia, a Verona.

Il quadro dell'Arcispedale milanese non lo trovo rammentato da alcuno scrittore; tutti i biografi citano invece quello simile che è sopra un altare di sinistra a San Clemente, aggiungendo che il Moretto vi imitò un'opera del Ferramola;[2] se non che Alessandro Sala dice che il pittore « trasse il concetto dalla Sant'Orsola del Foppa vecchio in sagristia di San Pietro inOliveto »,[3] e altrove[4] ribadisce la notizia: « in sagristia vi è del Foppa seniore la Sant'Orsola con compagne martiri ». Forse non sarebbe fuor di

[1] C. Ridolfi, *Pittori veneti*, pag. 347.

[2] *Guida di Brescia*. Brescia, F. Cavalieri, 1834, pag. 66.

[3] Id., pag. 61.

[4] Ora nel Seminario di Sant'Angelo, in Brescia.

luogo rammentar qui anche il quadro d'egual soggetto, di Vittore Carpaccio, non già come imitato, bensì come visto e tenuto presente alla memoria dal Bonvicino. Questa impressione è più sbiadita se invece della tela di Milano si guarda quella di Brescia; non è da trascurarsi però che delle due la prima ha carattere più energico, se non come di originale al paragone della copia, almeno come di originale a fronte della replica. Nella composizione si vede questa differenza: il quadro di Milano ha in alto la Madonna col Bambino, là dove quello di Brescia ha la colomba dello Spirito Santo.

Quel tanto di mancanza d'energia che notavo nella *Sant' Orsola* di San Clemente, anche più lo osservo nell'altro quadro della stessa chiesa, *Le cinque vergini;* sì che reputo questo un lavoro della bottega, eseguito probabilmente sotto la direzione del maestro e sciupato poi dal restauro. Non conosco la *Sant' Orsola* di Sant' Eufemia, in Verona, nè la trovo citata nel Benassuti,[1] che pure indica i dipinti di San Giorgio Maggiore. Del quadro che è in quest'ultima chiesa, il meglio conservato del ciclo, dal colorito brillante nelle vesti e un po' freddo nelle carni, il Fenaroli scrive: « Vi rappresentò il Bonvicino la Vergine Maria in gloria, ed a basso con mirabile fluidità di contorni ed eleganza di forme vi dipinse le vergini e martiri Agata, Cecilia, Agnese e Lucia, segnando il suo lavoro dell'epoca e del nome: ALEXANDER MORETTVS BRIX . MDXL ».[2]

Per compier l'abozzo di catalogo sarebbero da aggiungere i lavori che trovansi all'estero, a Berlino, a Londra, a Parigi, a Pietroburgo, a Monaco, a Cassel, a Oldenburgo, a Francoforte-sul-Meno, a Durham, a Garscube, dei quali non ho diretta notizia. Piuttosto quindi parlerò di qualche altra opera che è forse da ascrivere al Moretto, o che, già attribuita a lui, gli è stata ritolta dalla critica più recente.

Comincerò dalla lunetta de la cappella del Sacramento, in San Giovanni, a Brescia, tavola che rappresenta l'*Incoronazione della Vergine,* non mentovata « nè dal Cozzando, nè dall'Averoldi, nè dal Chizzola, che furono tra i primi raccoglitori delle notizie artistiche bresciane e tutti ammiratori entusiasti del Bonvicino », scrive Pietro Da Ponte nel catalogo morettiano, dal quale tolgo pure le note seguenti. Siccome sul gradino del trono di Dio Padre v'è l'iscrizione

DIVIS OPT : MAX
ALEXANDER BRIX
FACIEBAT

[1] GIUSEPPE BENASSUTI, *Verona colla sua provincia descritta al forestiere e guida dell'amenissimo lago di Garda. Cenni storici.* Verona, 1842, tip. Aless. Steffanini.

[2] S. FENAROLI, *Dizionario,* pag. 49.

il Paglia (I, pag. 247) non dubita che il dipinto « molto al vivo espresso » sia del Moretto. Della medesima opinione è il Sala. Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli) invece propone un altro Alessandro, fratello di Girolamo Romanino, nè accetta l'attribuzione a Stefano Rizzi, proposta dal Brognoli,[1] che dice il Rizzi maestro del Romanino. L'Odorici non parla della lunetta. Il Jordan e il Cavalcaselle ammettono che il lavoro sia del Bonvicino in un momento in cui egli seguiva l'influsso del Palma, del Tiziano e anche del compagno suo Romanino. A parer mio basterebbe nominare quest'ultimo, poichè se autore della lunetta è il Bonvicino, bisogna pensare ch'ei l'abbia dipinta volendo imitare il compagno. Da tutti questi dispareri si deduce che la tavola può esser materialmente del Moretto, ma è tanto fuori da qualunque fase conosciuta della sua produzione, che si pensa a lui solo per la scritta *Alexander Brix*. Vedremo in sèguito, quando esamineremo la fisonomia delle figure del Moretto, come queste dell'*Incoronazione* gli sieno estranee; per ora ci basti notare la medesima diversità, anzi vorrei dire incompatibilità nella maniera di comporre, qui tutta simetrica sebbene non mancante di solennità, immobile, quattrocentesca, più che ascetica, rituale; nulla di ciò appartiene al Moretto, il quale anzi tende a mostrarsi più inoltrato nel tempo di quel che non sia.

Non voglio tacere di due altri quadri controversi, sebbene per entrambi la vecchia attribuzione al Bonvicino sia oggi affatto screditata. Il primo è nella Galleria dell'Ermitage a Pietroburgo, e rappresenta *Giuditta*, figura intera, in piedi, su fondo di paesaggio, e con in mano la testa recisa di Oloferne. Dato per lunghi anni al Moretto, questo dipinto fu ultimamente attribuito dal Gronau a Vincenzo Catena; ma varî critici, fra cui Adolfo Venturi, affermano sia del Giorgione.

Il secondo quadro è nella Galleria degli Uffizî; rappresenta *La morte di Adone*, e dai più lo si ascrive ora a Sebastiano dal Piombo; il Venturi però lo stima, o, meglio, lo definisce « d'un mediocre tizianesco ». La tela, di figure quasi al vero, passò dal Guardaroba granducale alla Galleria nel 1789, ed è molto infoscata.

Per seguire con qualche chiarezza lo svolgimento artistico di Alessandro Bonvicino dividiamo la sua ricca produzione in tre epoche: e nella prima collocheremo i lavori di stile ancora incerto, sebbene quasi sempre già personale; nella seconda quelli di stile fermo più elevato, fioriti nel rigoglio della gioventù e della virilità; nella terza quelli in cui lo stile decade per la scemata purezza del concetto e delle forme, le quali però mostrano

[1] *Nuova guida*, pag. 193.

talvolta la maturità non ancora indebolita. Sempre a scopo di chiarezza, parleremo dopo e a parte dei ritratti.

Nella prima epoca distinguo tre periodi. Il dipinto che parmi possa scegliersi come tipo della maniera più giovanile è *La Visitazione* della raccolta Crespi, dal disegno molle nei lineamenti, dal colorito brillantissimo ma poco sugoso, sì da far credere a taluno che sotto la pasta colorante la tavola fosse tutta dorata. Le pieghe scavate con forti scuri e lumi fulgidi, la fattura meticolosa, l'espressione sonnolenta di Maria e di San Giuseppe, insomma i pregi e i difetti di questo quadro meravigliosamente conservato, ce lo fanno creder prossimo a quello dell'Ermitage (Pietroburgo), *La Fede* (VII), e a quello de la Galleria Tosio (Brescia), *Erodiade* o *Ritratto di Tullia d'Aragona* (VIII). Non esito a porre qui quest'ultimo lavoro, perchè non lo credo ritratto.

Nel secondo periodo il Moretto, dopo aver traversato il periodo della tecnica timida e preziosa, scosso probabilmente dalla vista dell'ancona di Tiziano recata nel 1522 a Brescia, per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso, d'un tratto divien largo; e forse a ciò contribuì l'ascendente d'un suo compagno di tredici anni maggiore, il Romanino. Questa seconda maniera raggiunge il colmo nell'*Assunzione*, in Duomo Vecchio, quadro molto deperito, nel quale Alessandro Sala, pittore, scrittore e collezionista bresciano, dovè ridipingere la testa di San Pietro, al centro della tela che si era bucata. L'influsso tizianesco, evidente in parecchie opere, specie nel quadro dell'Ateneo, *I pellegrini d'Emaus*, e in quello della Galleria Ambrosiana, *San Pietro Martire*, entrambi del periodo seguente, ha qui la sua più ampia manifestazione.

Nel terzo periodo della prima epoca emerge la lunetta della chiesa di San Giovanni, in Brescia (XXVII), *La Cena*, in cui parmi innegabile l'ascendente leonardesco. È questa, a mio credere, una de le più belle pitture del Bonvicino, così per la composizione come per i particolari amorosamente accarezzati; poche volte egli ebbe tanta nobiltà. Ma *La Cena* non basta a dare il carattere d'un periodo di transizione, nel quale il Moretto ci appare assorto e quasi smanioso nella passione dello studio, sì che ad ogni quadro palesa una nuova tendenza, meglio, una nuova conquista. Ho già accennato ai *Pellegrini d'Emaus* e al *San Pietro Martire*; ricordo ora *La strage degl'innocenti* e *La pioggia della manna*, pur senza insistere sulle rispettive derivazioni. Credo appartengano al medesimo periodo gli affreschi del palazzo Martinengo-Salvadego, ma confesso di non saper determinare con qualche precisione donde il pittore siasi ispirato per questo suo unico insieme decorativo, fresco e verde come un boschetto. È probabile, del resto, che tale indeterminatezza provenga in parte dall'esser l'opera non tutta di mano del Bonvicino; il quale, come in un

periodo anteriore si associò nel dipingere col suo maestro Ferramola e col suo maggior compagno Girolamo Romanino, e come in un periodo posteriore si giovò del pennello de' proprî discepoli, forse in quel momento di transizione ebbe l'ajuto di uno o più colleghi per ragion di genere, riserbandosi la parte figurativa e affidando a quelli l'ornamentale; si crede anzi che di suo vi sieno due sole figure.

I caratteri di questa prima epoca, molle e timida in principio, larga, animosa, tutta tizianeggiante nel secondo periodo, eclettica nel terzo, non so incorniciarli entro una definizione; la loro molteplice varietà vi si oppone, e più ancora l'ampiezza del loro svolgimento. Ed è naturale. Fin qui abbiam seguito il Moretto dai venti ai trent'anni o poco oltre; or è propria della gioventù una irrequieta instabilità che, quantunque feconda, cela spesso anche le intime tendenze dell'artista, sì da far disperare che un giorno egli possa stampare un'orma affatto sua. Ma nel Moretto, come in tutti i veramente grandi, fra il vario conflitto d'un'intelligenza studiosa che più s'entusiasma e meno s'appaga, un barlume di personalità traluce fin dai primissimi saggi. E se nel secondo, e, meglio ancora, nel terzo periodo troviamo i germi di tutto il suo avvenire artistico, nel periodo più antico e più ingenuo, quand'egli ancora non osava misurarsi coi sommi, scorgiamo la mitezza fondamentale della sua indole.

Come prova di questa mitezza si è osservata la poca attitudine a svolger temi violenti; ma vi è qualche esagerazione in ciò. Nè il *San Pietro Martire*, nè *La strage degl'innocenti*, nè *La conversione di San Paolo* sono annoverati tra i suoi quadri migliori; ma che sieno dei peggiori non parmi. E quanto al *San Pietro Martire*, se è vero che i due sicarî non sono abbastanza truculenti, è pur vero che ciò, più che da altro, deriva da scarsezza di modelli; e infatti il santo e il suo assassino mostrano esser dipinti con un solo modello. Anche bisogna considerare che in questo e negli altri due quadri il difetto non è nella veemenza, bensì nell'originalità; e di tal difetto abbiam già dato le ragioni. Ad ogni modo, la compostezza, anzi l'equilibrio nel disporre masse e figure, la pacata espressione, la bontà sana delle fisonomie, sono in lui caratteri costanti che dinotano un animo sereno.

In prova di questa mitezza dunque non posso accettare, e non ve n'è bisogno, la superficiale osservazione che egli non dipinse mai se non soggetti religiosi; poichè questo fatto, invece d'essere speciale, è comunissimo e quasi inevitabile fra gli artisti contemporanei, predecessori e successori del Bonvicino, fino al secolo scorso. Tolta di mezzo la scelta dei soggetti, che allora aveva significato affatto diverso da quello che ha nell'arte nostra, l'indole del pittore si rivela soltanto nel modo con cui li svolse. Ma anche quest'argomento è di ardua intellezione. Sappiamo invero

che il Perugino, il quale certo non fu meno costante del Moretto o di qualunque altro artista nel trattar temi religiosi, e li trattò con purezza quasi dogmatica, fu empio, fors'anche ateo. Con tutto ciò, osservando il carattere per lo più casalingo dei quadri del Moretto nelle tre epoche della sua carriera, la bontà materna delle sue Madonne, la dignità commossa delle sue figure di Gesù, la pace soffusa nel maggior numero delle composizioni, parmi poter asserire ch'egli fu sinceramente religioso e che dalla religione trasse perenne conforto fra le agitazioni politiche del suo tempo.

III.

Come per quasi tutti gli artisti, anche per il Moretto l'epoca di mezzo è la più bella, se pure non la più gloriosa. Essa si apre con un'opera di tranquilla armonia, la *Santa Margherita da Cortona,* nella chiesa di San Francesco, in Brescia. Ai piedi della santa, che sta tra San Girolamo e il poverello d'Assisi, si legge la data MDXXX. Prossimo a questo è il quadro della Pinacoteca di Brera, *La Vergine in gloria,* di cui si conserva il disegno nell'Accademia di Belle Arti in Venezia, leggiadra pittura di colore ridente. Segue l'opera più graziosa che si conosca del Moretto: è nella Galleria Poldi-Pezzoli, in Milano, e rappresenta Maria, con veste rosea e manto cilestre, seduta in trono col Pargolo sulle ginocchia, in un paesaggio vago come un giardino; da un lato stanno genuflessi San Benedetto e un giovane monaco vestiti di nero; due angeli reggono la corona sospesa sul capo della Vergine, quello a destra in bianco, l'altro in veste cerulea con lumi bianchi ed ombre turchine oscure; un terzo angelo, in rosso, scrive a piè del trono, dove pare l'abbia messo un Giambellino, un Cima, un Carpaccio. Il paesaggio è meno offuscato del solito, e da tutto l'insieme esala, come la fragranza del giardino stesso, un sentimento di florida gioja. Sebbene il Bambino non sia bello e la Vergine sia di statura alquanto meschina, non esito ad affermare che il Moretto raggiunse in questo quadro il suo momento culminante della grazia.

Siamo vicini al capolavoro. Esso ci è preannunziato da due opere di grande e diversa bellezza. La prima è l'*Adorazione dei pastori* (XXXVI), proveniente dalla chiesa delle Grazie, ora nell'Ateneo di Brescia, composizione ricca d'elementi e grandiosa più d'ogni altra, che acquisterà la meritata rinomanza quando ne sarà deterso da sapiente restauro il colorito. Qui il verismo forte e rigoroso si armonizzerebbe con un'idealità quasi umile, in un insieme che pochissimi altri pittori di quel tempo han raggiunto, se non fosse sciupato da unico enorme errore: il terzetto di grossi angeli in piedi sopra una pesante predella di nubi. Non è questa una

sacrilega aggiunta? Me lo fa sospettare qualche incertezza nelle linee del fondo, ove parmi d'intravvedere nel tronco d'un albero il profilo della collina che sta dietro. La seconda opera, meno possente, ma ben più celebre, è il quadro del santuario di Paitone, eseguito nel 1533: *La Visione della Madonna* (XXXV). Il Ridolfi narra la leggenda: « Raccoglieva un contadinello more silvestri... a cui apparve Maria Santissima in sembiante di grave matrona, cinta di bianca veste, commettendogli che facesse intendere a que' popoli che al di lei nome edificassero una chiesa in quella sommità, che in tal modo cesserebbe certo infortunio di male che li opprimeva. Ubbidì il garzoncello, ed ottenne anch'egli la sanità. Edificato il tempio, fu ordinata la pittura al Moretto, il quale con ogni applicazione si diede a compor la figura della Vergine nella guisa che riferiva il rustico, ma affaticandosi invano, pensò che qualche suo grave peccato gl'impedisse l'effetto, onde riconciliatosi con molta divozione con Dio, prese la santissima Eucaristia, ripigliò il lavoro, e gli venne fatta l'immagine in tutto simigliante a quella che aveva veduta il contadino, che ritrasse a' piedi col cesto delle more al braccio... ». Il pastorello, sordomuto, robusto, un poco nano, con lunghe braccia, sembra fratello del Tobiolo di Tiziano nel quadro di San Marciliano, a Venezia; le teste però dissomigliano, e ciò rende credibile l'ultima asserzione del Ridolfi: invero il viso del pastorello, alquanto brutto, ha una particolare espressione di stupore, forse proprio da sordomuto. La somiglianza delle due figure, certo ingenua, si nota specialmente nel passo, nel gesto d'attenzione e nel rozzo abito.

Ed eccoci al capolavoro: *L'Incoronazione della Vergine,* nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso (XXXVII). In origine il quadro aveva una predella che trovasi ora nella sacrestia, e mancava dei due settori aggiunti, di qua e di là della figura del Padre Eterno, in alto, per compier l'arco. Piuttosto che indugiarmi in un'inutile descrizione (e l'ho sempre evitata) citerò il giudizio di due biografi per provare come la superiorità di quest'opera sia stata compresa da tempo, sebbene altre, per la notorietà del luogo in cui si trovano o per cause del pari indipendenti dal valore artistico, sieno più famose. Il Fenaroli, esposta l'entusiastica opinione di Francesco Hayez, scrive: « In appoggio a tale rispettabile parere, io non parrò certamente avventato esponendo l'opinione che questa sia la tavola del Moretto migliore della sua prima maniera, e vorrei pur dire assolutamente il migliore dei suoi dipinti ».[1] E il Sala: [2] « ... è opera delle più studiate e sceltissime che producesse il nostro Moretto. Esso si è allon-

[1] St. Fenaroli, *Dizionario* citato, pag. 46.

[2] Alessandro Sala, *Guida di Brescia,* pag. 89.

tanato dalla consueta sua maniera, e ha dato alle tinte un lucido e uno smalto, che nessuno riconoscerebbe appartenere il quadro all'autore stesso del Salvator sulle nubi, che le fa prospetto. Spetta parimenti al medesimo il sopra quadro esprimente il Padre Eterno ». E il Burckhardt: « La più bell'opera del Moretto è a' Santi Nazaro e Celso: *L'Incoronazione della Vergine,* e, in basso, in un bel paesaggio, varî santi pieni di grazia e di delicatezza ».[1]

La più lodata figura del quadro è il San Michele Arcangelo che calpesta il demonio in forma di drago. Vi si è voluta scorgere l'aria raffaellesca; io ci vedo piuttosto un'idea di venustà ferrarese, ma più candida che nel Dossi e più libera che nel Garofolo. Una volta per tutte noto qui in tali richiami non esser sempre e necessariamente sottintesa una derivazione; talora anzi i caratteri comuni significano solo contemporaneità.

Delle altre figure osservo il San Faustino, identico a quello del quadro di *San Bernardino da Siena* (National Gallery, LII); e quasi identico nei due lavori è il gruppo di San Nicola da Bari e San Francesco d'Assisi, pur mantenendo incontestabile la superiorità delle figure dell'*Incoronazione,* tal che risulta evidente l'altra opera esser posteriore e, in parte, di mano degli scolari.

Il capolavoro del pittore bresciano, puro, celestiale nel gruppo in alto, dove Gesù e la Madre mostrano veramente la loro divinità, è composto con soavissima armonia, e va collocato tra le più belle visioni pittoriche del Cinquecento, sopra le quali s'innalzano soltanto le sublimi, assolute creazioni del genio.

L'opera cui accenna Alessandro Sala appartiene alla terza epoca; ne parleremo a suo tempo. Qui trova posto invece un quadro che, se non m'inganno, il Burckhardt, il quale divide la produzione del Moretto in due soli periodi, dice, in confronto dell'*Incoronazione:* « ... egualmente della prima epoca e di pari bellezza è la *Vergine in trono* fra le nuvole, con Santa Agnese e due vescovi in ginocchio ». Il lavoro, proveniente dalla fabbriceria di Sant'Afra, non dalla chiesa di Sant'Eufemia, come crede il Burckhardt, è oggi nell'Ateneo (XLVI); e non Sant'Agnese, ma Santa Eufemia e Santa Giustina accompagnano la Madonna col Bambino Gesù e San Giovannino. Per lo stile, e anche per la somiglianza del vescovo a destra con quello, pure a destra, nell'*Incoronazione,* il quale sembra la medesima persona con due o tre anni di meno, penso la data di quest'opera essere tra il 1536 e il 1537.

Santa Giustina riappare in un altro quadro, quello appunto che da

[1] JACOB BURCKHARDT, *Le Cicerone,* partie II, pag. 275. Paris, 1892.

lei s'intitola e che trovasi nel Museo del Belvedere (XLV),[1] dove, già attribuito al Pordenone ed anche a Raffaello, fu rivendicato al Moretto dal barone Ransonnet.[2] Credo quest'opera eseguita immediatamente prima della pala ch'era in Sant'Afra (XLVI). Il Moretto ha una rara costanza nel rappresentare i suoi personaggi; avremo altra occasione d'osservarlo; vediamo ora la somiglianza fra le due Sante Giustine e nella fisonomia e nell'atteggiamento, questa di Vienna, nobilissima, quella di Brescia, graziosa, un poco enfatica. In ambedue le figure il capo è volto da un lato e gli occhi mirano in basso: nella prima, un bel gentiluomo incognito dalle mani giunte e lo sguardo estatico verso la santa, che « anch'ella il riguarda », dice il Ransonnet, « con atto celestiale e pur di donna volta a soave mestizia »;[3] nella seconda, un santo vescovo. Invero, quantunque l'espressione di tutto il quadro del Belvedere sia pura, anzi austera nella santa, quell'incontro di sguardi fra i due personaggi così prossimi, così formanti gruppo come non so che mai siensi rappresentati santi e devoti, suggerisce un'idea d'amore, quasi che l'uomo, giovane ancora ed aitante, supplichi, è vero, ma per una grazia terrena. E con ciò non voglio dire che manchi l'idealità; ho detto anzi pura l'espressione, nobile, austero il volto della santa; in ogni modo dunque il sentimento che emana dal quadro è gentile, se pure, com'io credo, e senza la volontà del pittore, la singolarità della composizione gli tolga in parte d'essere religioso.

Per non eccedere i limiti prefissi a questo manchevole studio, dal quale sono esclusi molti lavori che non ho avuto agio di vedere, tralascerò le altre opere della seconda epoca, già citate nell'abbozzo d'elenco cronologico, e aggiungerò solo poche parole su due tele, l'una esistente nel Museo di Napoli, l'altra pervenuta all'Ateneo bresciano per acquisto del Municipio. La prima rappresenta l'*Ecce Homo* (XXXIII); la seconda nella « Guida » di Alessandro Sala è detta: « Ecce Homo con un angelo » (XXXII); ma per verità non ne intendo precisamente il significato. La figura del Redentore è identica a quella di Napoli, sebbene seduta sui gradi d'una scala, mentre la seconda è, come d'ordinario, in piedi.

[1] Giulio Carotti, *Illustrazione Italiana*, 4 settembre 1898. « Ci dev'essere andato da gran tempo se si pensa che già figura nell'inventario dell'anno 1663 della raccolta dell'arciduca Sigismondo Francesco e da Innsbruck passata al castello di Ambras, ancor nel Tirolo; di qui fu poi portato a Vienna, e finalmente nella Galleria del Belvedere... ».

[2] *Alessandro Bonvicino*. Brescia, 1845. — Il Fenaroli, nel citato *Dizionario*, scrive in nota, a pagina 52: « Una Santa Giustina simile a quella che si conserva nella Galleria imperiale di Vienna si vede pure presso gli eredi del conte Giovanni de' Terzi Lana in Brescia, la quale a noi pare una meno perfetta riproduzione e forse anche una semplice copia ».

[3] Discorso citato, traduzione di Giacomo Uberti, nella nota del Fenaroli.

Ho notato la costanza del Moretto nel rappresentare più volte un medesimo personaggio; ma qui abbiamo dinnanzi uno stesso modello con la stessa interpretazione, eppure non copiato, e questo parmi eccezionale. La stessa interpretazione, non la stessa fattura, in quanto che il misterioso Gesù a cui l'angelo reca piangendo non so che plumbeo càmice, come volesse coprirne la nudità, quasi invece di Cristo avessimo davanti a noi il patriarca Noè e, invece dell'angelo, Sem o Japhet, il misterioso Gesù, dicevo, è tutto grigio, a semplice chiaroscuro. Lo studioso Luigi Cicogna spiega questo monocromato parziale supponendo che manchi la velatura. Invero il quadro, meno che per l'elemento cinereo dominante, è pregevolissimo; non si può ascriver quindi tal dissonanza se non al fatto che il lavoro non sia terminato.

L'osservazione del Cicogna è molto importante. Con essa, a parer mio, si spiega non solo il caso particolare dello strano quadro, ma anche una caratteristica generale della tecnica di Alessandro Bonvicino. Tutti coloro che hanno parlato di questo pittore han ripetuto la sua intonazione tipica essere argentina. Or questo si può dire con giustezza d'un altro artista, Paolo Veronese, di cui il Moretto è per qualche lieve elemento il precursore; ma, senza voler censurare alla lesta, per il Moretto limiterei l'intonazione argentina alle opere più soavi, a quelle ch'egli dipinse fra i trenta e i quarant'anni, e parlerei d'intonazione ferrea, come di caratteristica più duratura e non meno personale. Bisogna intendersi. Paragonando l'opera del Caliari con quella del Bonvicino, chi non sente esser questa meno chiara, meno gaja e più quieta? Ed esaminando un gran numero di quadri del Moretto, chi non vi scerne la tendenza a delinear le figure con un contorno grigio? Basti rammentar le tempere della chiesa di San Cristo, già in San Pietro in Oliveto; lì il contorno è visibilissimo; e ciò si spiega per l'indole della tempera, che non ammette tutto lo sviluppo delle velature proprio della pittura a olio. Si può dunque affermare che il Bonvicino preparava a monocromato bigio i quadri, e che qualcosa di questi toni plumbei o ferrei, anche argentini nel miglior periodo, si lasci scorgere or più or meno a dipinto finito. Peraltro il carattere cromatico che nel Moretto ci dà quasi il presentimento del Veronese, non si limita a questo; la sua tavolozza predilige certi verdi, certi rossi-ciriegia e certi rosei che Paolo non si stancò mai d'armonizzare; e per l'uno e per l'altro ha parte secondaria l'azzurro che non tenda al verde, minore il violetto, ancor minore il giallo, minima lo scarlatto. Se dovessi qualificar con una parola il carattere cromatico delle due tavolozze, a differenza di quelli del Tiziano o di Jacopo Robusti, lo direi mattutino.

IV.

La terza ed ultima epoca si apre con una tela quasi a parte nella produzione del Bonvicino, che fa pensare sia stata dipinta dopo un suo ritorno a Venezia. Se in altri lavori, specie di questa e della prima epoca, oltre l'influsso dominatore del Vecellio sentiamo anche quello lieve e lontano dei pittori veneziani un poco più antichi, come del Carpaccio nella *Sant' Orsola,* di Giambellino nel quadro della raccolta Poldi-Pezzoli, in questa tela dal pennelleggiar largo, robusto, impetuoso, sentiamo — vorrei dire — il presagio del Tintoretto. Per questo il Bonvicino non può non esser considerato come pittore veneto, e in ciò veramente i suoi biografi son tutti d'accordo. Egli infatti è in certo modo l'anello di congiunzione fra i pittori dell'età di Tiziano e i due grandi successori, il Veronese e il Tintoretto, sì che il suo posto è accanto al Pordenone, a Lorenzo Lotto, a Bonifacio I, a Paris Bordone, ed è forse fra questi il più personale.

La tela di cui parlavamo, eseguita per Galeazzo Rovelli, maestro di grammatica, figura il santo vescovo *Nicola da Bari che presenta alcuni fanciulli a la Vergine.* Vi si legge in un gran cartello:

VIRGINI DEIPARAE
ET DIVO NICOLAO
GALEATIVS ROVELLIVS
AC DISCIPVLI D. D.
M · D · XXXIX

Credo vicino, di poco anteriore a questo, il tondo della regia Pinacoteca di Torino, non mai riprodotto[1] nè in guisa alcuna illustrato, che rappresenta *Maria col Bambino.* Tondo ho detto, ma in verità esso ha forma d'ellisse schiacciata ai lati maggiori verticali, o meglio il contorno risulta da due archi di circolo un poco depressi, iscritti non congiunti in un rettangolo. Questa particolarità e l'atteggiamento troppo inclinato della Vergine (figura al vero non intera) mi fanno sospettare che la tela sia un frammento di più vasta composizione, non molto dissimile, forse, da quella eseguita per il maestro di grammatica. Sul quadro non scorgo ritocco; ma il colore è intristito come da un velo fumoso, che parmi si potrebbe togliere agevolmente, e allora l'insieme cromatico diverrebbe assai chiaro.

[1] Recentemente lo ha fatto fotografare, per mia preghiera, il direttore della Galleria stessa.

Del quadro che rappresenta *Maria in gloria e in basso le sante vergini Agata, Barbara, Cecilia e Lucia,* dipinto nel 1540 per la chiesa di San Giorgio Maggiore (Verona), dove si conserva tuttavia in ottime condizioni, ho già parlato. Alla descrizione di quest'opera il Fenaroli aggiunge: « Eseguiva pure a Verona nel 1541 per la chiesa di Santa Maria della Ghiara, allora appartenente ai Padri Umiliati, il magnifico quadro, ora passato alla reale Galleria di Berlino... ».[1] È questa la tela che nello specchietto cronologico abbiamo notata col titolo di *Glorificazione della Vergine e Santa Elisabetta.* Ora, a proposito dei quadri di Verona, come già accennavo, v'è qualche confusione. Il Ridolfi scrive:[2] « Per la città di Verona dipinse inoltre tre celebri tavole, l'una in San Giorgio, di Santa Cecilia... l'altra in Santa Eufemia, per l'altare dei pistori, di Sant'Orsola con lo stendardo, e dai lati i Santi Pietro, Paolo ed Antonio Abate, e sopra la Vergine e San Giuseppe adoranti il fanciullo Gesù: la terza per la chiesa della Giara... locata al Moretto da fra Bartolomeo Arnoldi (*sic*) Preposito del Convento, che pur si vede scolpito in marmo vestito all'episcopale, sopra un sepolcro nella stessa cappella, il quale è parimente ritratto con l'abito dell'Ordine, nella stessa tavola con altro frate suo nipote, che ambi adorano la Regina dei cieli sedente sopra le nubi, e Santa Elisabetta tiene il piccolo Giovanni col Bambino, opera, tra queste, la migliore ». Da questa imbrogliata descrizione e da quella del Fenaroli risulta con certezza che nel 1540 il Moretto dipinse il quadro esistente in San Giorgio Maggiore a Verona, nel 1541 il quadro che dal convento della Giara o Ghiara, soppressa la chiesa, passò al conte Teodoro Lechi, il quale lo vendè a la Galleria di Berlino.[3]

Dell'anno medesimo è la pala che si vede nella chiesa dei Ss. Nazaro e Celso, in Brescia, e rappresenta *Cristo in gloria fra gli angeli che recano gli strumenti della passione, e in basso David e Mosè.* Nell'archivio di quella fabbriceria si conosce un documento, che dice il quadro essere stato dipinto per Ludovico Offlaga nel 1541. Erano dunque scorsi sette anni, i centrali, i supremi, dal momento in cui il pittore eseguiva il suo capolavoro; ed ecco perchè il Sala si meraviglia che questo appartenga « all'autor stesso del Salvator sulle nubi ». Credo poi non sia da escludere che nella tela dell'Offlaga il maestro siasi fatto ajutare da qualche discepolo, come parmi intravvedere più specialmente nell'angelo che reca il cartello ove si legge: TVO SYDERE AFFLARI REVIVISCERE EST.

Ma ben più lontano dal periodo felice è il *Presepe,* tempera oggi

[1] S. Fenaroli, *Dizionario,* pag. 49.
[2] C. Ridolfi, *Pittori veneti,* pag. 347.
[3] S. Fenaroli, *Dizionario,* pag. 49, in nota.

all'Ateneo, che pure stimo dipinta poco dopo la tela or ora descritta. Girando lo sguardo attorno in quella sala piena di quadri del Bonvicino, il *Presepe* dà una prima impressione singolare, perchè soltanto in essa non si trova alcuna gradazione di rosso. Subito dopo si è urtati da una singolarità diversa e, non come quella, incensurabile: uno dei pastori ha il gozzo. La ragione di questo trivial particolare mi sfugge, e penso: è possibile che l'autore abbia voluto o dovuto ritrarre una certa persona brutta di quella deformità? Comunque sia, fra questa tempera deturpata dalla bizzarra e laida figura e l'altro quadro d'egual soggetto, proveniente dalla chiesa delle Grazie, pure nell'Ateneo, v'è un abisso, quantunque a mio credere la distanza di tempo non oltrepassi un decennio.

Giungiamo ora al periodo del lusso, nel quale il Moretto, che non fu mai elegante, fa uno sforzo da paratore, come vediamo in ispecial modo nel quadro dell'istituto Städel a Francoforte (LXXII), in quello sull'altar maggiore di S. Clemente a Brescia (LXVIII), e nel *Convito dal Fariseo,* in Santa Maria della Pietà a Venezia. Di quest'ultimo si conosce la data, 1544; il secondo gli è certamente vicino, forse anteriore d'un anno; del primo dovremmo credere sia del 1540, poichè sappiamo che allora il Moretto fu chiamato dal cardinal Mandrusio a dipingere per Santa Maria Maggiore, in Trento, dove lavorava il Romanino, un quadro rappresentante la *Madonna e i quattro Dottori della Chiesa:* e questo appunto è il soggetto della tela di Francoforte. Ma a Trento, come abbiam già veduto, esiste un'opera di tema quasi eguale, e che, se non m'inganno, non può esser di mano del Bonvicino. Dobbiamo inferirne che il quadro dell'istituto Städel sia l'originale, e quindi accettar la data 1540? o supporre che si tratti d'una replica eseguita con grande scrupolosità sotto gli occhi del maestro e in parte da lui medesimo? Non potendo asserir nulla, mi limito a dichiarare che il libero esame dello stile vorrebbe farmi tendere a spingere innanzi di qualche anno quella data. Certo il quadro, d'esecuzione materialmente accuratissima, d'effetto sontuoso ma freddo, ha più appariscenza che sentimento; e se guardo il pingue San Gregorio non posso esimermi dal pensare al pastore gozzuto; se guardo il Bambino mi viene in mente un marmocchio di legno e stoppa; se confronto il Sant'Agostino e il Sant'Ambrogio, stento a credere che in una medesima opera la mano medesima abbia dipinto due figure tanto diseguali (quella di sinistra essendo veramente degna del maestro, l'altra no); per ultimo ho già notato che il San Girolamo è similissimo a quello della mediocre tela del Vaticano, quantunque meno insignificante.

Il carattere d'apparato che rende freddo questo lavoro spicca nei paludamenti dei quattro Dottori, nel tappeto che scende dal trono di Maria ed è della identica stoffa in cui son tagliati i tappeti del quadro

di Brera, della pala di San Clemente, del quadro in Vaticano, e il manto di Sant'Orsola e non so più quali altri indumenti morettiani; spicca poi nei guanti che coprono le otto mani dei venerandi personaggi ragunati a piè della Vergine non per adorazione, ma per cerimonia.

La pala di San Clemente è forse l'opera più sfarzosa del Moretto. Egli vi raggiunge l'effetto di magnificenza per lo splendore alquanto greve del colorito; ma la composizione anche questa volta è cerimoniale. Superiore al quadro di Francoforte, senza disuguaglianze e senza debolezze nei particolari, questa pala non mostra alcuna collaborazione ed esprime nella sua interezza qual fosse il momento artistico del Bonvicino in quel periodo di lusso.

Ed eccoci ora alla più conosciuta opera del Moretto. Essa è, vorrei dire, legata nel mio pensiero alle due precedenti per mezzo di certi festoni, che nel quadro di Francoforte sostengono il drappo dietro la Vergine, in quello di San Clemente e in questo di cui parliamo adesso formano archi da festicciuola, nei quali mi piacerebbe veder più fiori e meno erba. Il *Banchetto dal Fariseo,* dipinto nel 1544 per il convento dei Canonici Regolari di San Giacomo in Monselice, e al tempo delle soppressioni trasportato nella chiesa della Pietà, in Venezia, dov'è ora collocato nella loggia detta dei Signori, supera tutti gli altri quadri del Bonvicino in celebrità, perchè a questa non può non concorrere il prestigio del luogo in cui l'opera d'arte si trova.

A prima giunta la scena sembra concepita venezianamente in modo tipico: v'è il bel loggiato cinquecentesco, e sulla base dei pilastri si legge: ALEX. MORETTVS. PRIX. F. MDXLIV; v'è il fastoso servidorame, fino al nano con la scimmia, il paramento, la complessità vivace; è vero; ma in tutti questi particolari sentiamo il difetto d'eleganza, un che di grossolano senza disinvoltura, anche senza brio, per cui ci accorgiamo d'esser lontani dalla gioconda pompa signorile che si svolge, come giubileo della pittura, da Tiziano a Paolo Veronese. E tanto è l'impaccio dell'autore nel vestir di gala i personaggi, che, mentre un coppiere si presenta in abito a sbuffi e trinciature, mentre la Maddalena è venuta in gran pelliccia e impellicciato è anche l'Anfitrione, il divino ospite ha indosso soltanto la veste sbottonata al collo e rialzata alle maniche, precisamente come uno dei servi, il quale, sbracciato e con la salvietta su la spalla, appoggia le mani alla tavola e si china verso Gesù, certo per ascoltar meglio, ma con tanta sgarbatezza da parer piuttosto che voglia interrogarlo sulla pietanza. La trivialità di questa figura, che, come fosse il protagonista, occupa il centro della composizione e si mostra di fronte, sorpassa qualunque altro fallo congenere del Moretto, non escluso il gozzo del pastore nel *Presepe* (LXV).

Sebbene il carattere di rusticità sia fra i più costanti lineamenti del Bonvicino, la volgarissima stonatura del servo sbracciato col tovagliolo sull'omero non gli sarebbe venuta in mente, se in questo quadro egli non avesse avuto ragione di sforzar l'estro per trovare una composizione diversa e più ricca di quella pensata per lo stesso soggetto, nella tela di Santa Maria Calchera (LXIX). Non credo possa dubitarsi che quest'altro lavoro non sia precedente a quello già descritto, e ciò pure per il suo avvicinarsi ai lavori di sicura data anteriore. Noto inoltre che la trivialità del gozzo che abbiamo osservata nel *Presepe* (LXII) potrei dire suggerita dallo sforzo medesimo per la medesima cagione, essendovi, anche all'Ateneo, un quadro d'eguale argomento e senza dubbio dipinto prima (XXXVI); ma sarebbe voler troppo spiegare; del resto, siccome queste due opere sono abbastanza lontane di tempo, manca il più vivo movente del mutare a ogni patto, come credo sia il caso dei due *Banchetti dal Fariseo.*

E il mutare non bastò al pittore; egli volle anche l'antitesi; e questa è una prova che i due quadri sono di data vicinissima. Appunto il proposito antitetico spiega la soverchia espansione della scena nella tela di Venezia, in contrasto alla particolar concisione, quasi d'aggruppamento scultorio, che notasi in quella di Brescia. E poichè la schiettezza suol esser più spontanea della complicazione negli artisti maturi, non tirocinanti nè decadenti, e d'indole sana, com'era il Moretto intorno al 1544, più che mai parmi evidente che il quadro di Santa Maria Calcaria sia anteriore a quello de la Pietà. Quanto al valore d'arte, benchè il primo sia un poco velato per il fumo delle candele e per la disposizione della luce, non esito a stimarlo superiore. La figura di Gesù nel quadro della Pietà è bella, malinconica, esprimente assai bene la clemenza abbandonata che commuove il Redentore all'umile atto della peccatrice; eppure nell'altro quadro è più nobile, perchè meno languida, anzi austera. Così in ogni parte di queste due pitture si vede, nella prima, schiettezza ed elevatezza, nella seconda, la posteriore, complessità e velleità di magnificenza. Nell'una e nell'altra poi, come in qualunque opera del Moretto, la composizione è bene equilibrata; solo debbo notare per il quadro di Brescia l'inclinazione continua in linea retta delle quattro teste (esclusa la Maddalena che è prostrata), da cui si ha un lievissimo senso come di desiderio che il componimento si prolunghi un poco a destra, ove quella linea in discesa è più bassa.

Dopo il periodo che ho chiamato di lusso si conosce poco del Moretto; e cioè l'*Assunta* di Maguzzano e la *Deposizione,* testè venduta dai signori Frizzoni da Bellagio, e di cui non ho potuto esaminare nemmeno una fotografia. Bisogna riconoscere peraltro come, anche in questa ultima parte della sua carriera, in cui sentiamo qualche sforzo e qualche

gonfiezza, il Moretto non lasci del tutto la genuina e cara semplicità. Invero, quantunque nel dipingere stoffe pompose avesse molta abilità, e lo nota il Vasari, [1] le sue migliori figure hanno vesti o severe o rustiche, talvolta anzi sono seminude; ignude no, mai; e se il misterioso *Ecce Homo,* che crediamo non finito, siede nudo sui gradini, già l'angelo è dietro di lui pronto col càmice.

V.

Un recente biografo del Moretto dice: « Oggi ci rimangono di lui 106 quadri, 9 ritratti, 13 affreschi; in tutto 128 dipinti, dei quali se ne trovano 69 a Brescia, 12 nei paesi della provincia, 26 in varie città italiane, 21 nelle Gallerie d'Europa ». [2] E i 9 ritratti, come risulta dall'elenco in fine dello stesso volume, sono: uno nel Museo Reale di Berlino; il *Ritratto di prelato,* nella Pinacoteca di Monaco; quello del *Conte Martinengo* e l'altro di *Gentiluomo incognito,* nella National Gallery; il *Ritratto virile d'ignoto,* della collezione Layard a Venezia; un altro, pure d'ignoto, dal marchese Fassati in Milano; quello detto del *Medico,* nel palazzo Brignole in Genova; due altri *Ritratti* di gentiluomo, il primo nell'Ateneo, il secondo nel palazzo vecchio Salvadego, entrambi in Brescia. A quest'ultimo si deve aggiungere quello del vescovo Ugoni di Famagosta, nel medesimo palazzo, e quello citato da Giulio Carotti, « unico ritratto muliebre », in casa Sola Busca, a Milano. [3]

Il migliore forse, certo tra i più fini, è il *Ritratto di prelato* o di professore (*Bildnis eines Gelehrten*) che trovasi in Monaco, nella Pinacoteca Reale, e che raggiunge la penetrazione psicologica de' più bei ritratti di Lorenzo Lotto. Non avendoli veduti tutti, e anche per la semplicità di elementi e per la quasi dimezzata personalità dell'autore, che son proprie dei ritratti e fanno sfumare le caratteristiche su cui suol fondarsi il criterio cronologico, poco so dire delle date. Pure, senza veruna pretesa di esattezza, partendo dall'unica data, 1526, scritta nel *Ritratto di gentiluomo* a figura intera che trovasi nella National Gallery, parmi poter proporre come precedenti a questo i due ritratti del palazzo Salvadego, come posteriori gli altri, ultimi quello de l'Ateneo e quello de la colle-

[1] Giorgio Vasari, *Vite,* ecc. Vol. VI: *Vita di Benvenuto Garofolo e Girolamo da Carpi,* pag. 505-506.

[2] Ulisse Papa, *Il genio e le opere di Alessandro Bonvicino (il Moretto).* Bergamo, 1898.

[3] *Illustrazione Italiana,* 4 settembre 1898.

zione Layard. Quanto al *Ritratto di prelato,* credo appartenga al miglior momento dell'artista, che, per non presumer troppo, faremo ondeggiare tra il 1532 e il 1538. Se la memoria non m'inganna, il *Ritratto del medico* è prossimo a quello posseduto dal marchese Fassati; nè credo si allontani dalla tela di Monaco quella senza data, della National Gallery. Infine debbo confessar di non conoscere nemmeno in fotografia il ritratto del Museo di Berlino. Noto intanto che nella lista v'è un solo ritratto muliebre; ma stimo si possano considerar tali due figure di dame degli affreschi nel gabinetto del palazzo Salvadego. Sull'*Erodiade* (VIII), che si vuole rappresenti Tullia d'Aragona, ho già detto il mio parere. Sarebbe veramente bizzarro che l'uno de' rarissimi ritratti di donna d'un pittore così casto fosse proprio quello d'una cortigiana.

Il Frizzoni descrive con qualche esagerazione il quadro di Londra: «... Rappresenta... in mezza figura il conte Sciarra Martinengo Cesaresco di Brescia, seduto, il capo appoggiato sulla mano destra. La sua espressione pensierosa giustifica il motto greco attaccato al suo piumato berretto, dove sta scritto: « *col desiderio dell'estremo* », alludendo alla sua bramosia di vendicare la morte del padre, che gli era stato assassinato. Il carattere individuale della persona colta sul vivo, la finezza signorile dell'abito e del sovrapposto robbone foderato di pelliccia, la disposizione dell'insieme sopra un fondo di cortina serica di color rosso cupo damascato a fiorami gialli hanno qualche cosa di così armonico e d'imaginoso nel concetto, che difficilmente si saprebbe figurarsi un ritratto più attraente e poetico di questo ». [1]

Dell'altro ritratto, che è pure nella National Gallery e che il catalogo de la Galleria stessa descrive come effigie d'un gentiluomo italiano piena di poesia e d'aspirazione cavalleresca (*with all the poetry and aspiration of chivalry*), il Frizzoni, dopo aver parlato del precedente lavoro, dice: [2] « Pure è ben degno di essergli associato quello a figura intera rappresentante un ignoto signore sui trent'anni circa, dall'aspetto meditabondo, non scevro di una vena di melanconia, riccamente vestito secondo la nobile foggia cavalleresca del Cinquecento: il fondo è formato da alcuni motivi d'architettura e da un piccolo tratto di paese ben intonato col rimanente; al basso sta segnata la data dell'opera, 1526. È un'apparizione delle più simpatiche fra quante imagini dei nostri antenati si vedono sparse ogni dove, e noi deploriamo che il nostro paese sia stato privato di così rara opera d'arte da che il conte Fenaroli di Brescia si risolvette, nel 1876, di privarsene insieme con alcune pitture cedute al signor Giu-

[1] *Arte del Rinascimento*, pag. 341. Milano; Dumolard, 1891.
[2] Ibid., pag. 342.

seppe Baslini di Milano ». Chi sia il gentiluomo effigiato non sappiamo; ma parmi riconoscervi uno degli assistenti nella *Cena* (XXVII) a destra, e, in età un poco più matura, il divoto della *Santa Giustina* (XLV). Si noti che, secondo l'abbozzo di catalogo qui tentato, la lunetta in San Giovanni è di due o tre anni posteriore al ritratto, e il quadro di Vienna se ne allontana d'un decennio.

Anche il ritratto che appartiene al marchese Fassati proviene dalla raccolta Fenaroli.

Dal Ridolfi, [1] che ne ebbe notizia diretta, sappiamo trovarsi ancora al suo tempo, in Brescia, presso gli eredi di quell'Agostino Gallo, scrittore di cose agricole, che fu il miglior amico del Bonvicino, l'autoritratto dell'artista medesimo e il ritratto di Pietro Aretino. Quest'ultimo fu dipinto nel 1544, cioè quando il « flagello dei prìncipi » aveva cinquantadue anni. È ammissibile che questa tela sia quella de l'Ateneo, proveniente dalla raccolta di Alessandro Sala? Il Sala, che era pittore, ebbe l'infelice idea di ritoccare il quadro e con tanta presunzione, che ora non v'è da ammirare se non gli accessorî, specialmente il giustacuore di seta rossa sormontato da un robbone nero. Pure, attraverso la disinvolta rimpasticciatura qualcosa della fisonomia resta; e non parmi sia da escludersi affatto che quel volto pieno, gagliardo, con gran barba scura, ricordi l'Aretino, il quale, se mancò di coscienza, non mancò d'ingegno e di robusta bellezza.

Dell'autoritratto il Ridolfi ci dà una pretesa riproduzione a stampa, che, come tutte le altre del suo libro, è così destituita di valore d'arte, da non potersene fidare rispetto alla fisonomia, la quale è priva di carattere. Taluno ha voluto veder le sembianze del Bonvicino nella figura di gentiluomo che assiste alla cena dei *Pellegrini d'Emaus* (XXVI); ma l'ipotesi non regge, perchè quella eccellente figura, superiore alle altre del quadro stesso, è volta di profilo. Dovremmo dunque immaginare che il Moretto si ritraesse di maniera; e ciò non è verosimile per una figura così bene eseguita e di tanto carattere da doverla credere realmente ritratto, ma, anzichè dell'autore, di colui che ordinò il quadro.

Se fra le molte effigi d'uomo senza dubbio prese dal vero che popolano i quadri del Moretto ve n'è una che lo rappresenti, questa a parer mio è la figura barbata, volta di spalle e con la testa di tre quarti verso chi guarda, nella tela di Sant'Andrea in Bergamo, o l'altra d'un pastore

[1] *Pittori veneti*, pag. 349: « Fece ancora il Moretto il suo ritratto, dallo specchio in giubbone di più colori, che vedesi in casa del signor Francesco Gallo, peritissimo nelle leggi e cortesissimo gentiluomo (da cui abbiamo tratto l'effigie sua), con quello di Agostino Gallo, chiaro scrittore di agricoltura ».

dal viso forte, bruno, con barba piena, genuflesso nell'*Adorazione dei pastori* (XXXVI) dell'Ateneo. In mancanza di solidi argomenti non insisto; solo mi permetto di far osservare come in questi due casi l'età mostrata dalla figura dipinta si accordi con quella che attribuiamo al Moretto alla data relativa, e come il particolare atteggiamento del pastore e del personaggio, San Domno o San Domneo, sia giusto quello che si addice a gli autoritratti.

Nei dieci lavori, e in special modo nei due di Londra e in quello di Monaco, il Bonvicino palesa una facoltà di ritrattista non inferiore alle altre, e s'intende bene come questa facoltà dovesse egregiamente svilupparsi nel suo miglior discepolo, Gian Battista Moroni, il quale seguì da prima con somma fedeltà le orme del maestro, così da produrre opere innanzi a cui si può dubitare se appartengano all'uno o all'altro. Questa titubanza provai quando vidi a riscontro del maggior quadro del Moretto a Brera (XXXI) il *Ritratto di gentiluomo* del Moroni, ove non soltanto lo stile, ma anche la fisonomia della persona effigiata entra nella cerchia del maestro.

Alessandro Bonvicino, pittore studioso del vero, fedele e sincero nelle sue osservazioni, dotato di mano ubbidiente all'occhio, d'occhio ubbidiente al pensiero, non poteva non riuscire buon ritrattista, nel tempo in cui Tiziano apriva la via del ritratto al Van Dyck, al Rembrandt, al Velasquez.

VI.

Ogni artista possiede un certo numero di fisonomie — potremmo dire, di creature — le quali, o ripetendosi, o variandosi un poco, o anche mescolando i loro elementi, costituiscono, se così posso esprimermi, gli abitanti del suo mondo. Questa limitazione di fisonomie, che ha maggiore evidenza nelle arti del disegno, ma che esiste in egual misura nelle arti della parola, corrisponde alla limitazione delle forme tipiche costruttive e ornamentali nell'architettura, ed alle forme tipiche di fraseggio, sviluppo e cadenza nella musica. Quando il numero delle fisonomie o delle forme tipiche di cui un artista dispone è grande, egli si chiama Raffaello, Shakespeare, Beethoven; ma se in ciò consiste buona parte del valore d'un pittore, d'un poeta, d'un musicista, non vuol dire che non vi sieno altre doti di prim'ordine, l'intensità e la profondità, per esempio, atte a compensare la deficiente dovizia inventiva.

Con lo svolgersi dell'arte e l'aumento di studî dal vero che ne consegue, il numero di tali creature primitive si accresce; diminuisce perciò

la facilità di scorgerne i caratteri dominanti, quelli da cui son generate le variazioni che più o meno celano l'origine comune. Questa difficoltà ingigantisce quando la materia da esaminare è troppo vicina; ed ecco perchè i contemporanei ci pajono meno ligi ad alcuni tipi nella scelta delle loro creature.

Per trovar le fisonomie proprie del Moretto gioverà considerare in qual modo egli rappresenti le persone ideali o reali la cui parte è già stabilita nella storia artistica, ossia dei quali si ha già un'iconografia: Gesù, la Madonna, i santi più conosciuti.

Nella produzione del Moretto, Gesù Bambino è grassoccio, volgare, sembra spesso un omino minuscolo, ha insomma i lineamenti che l'artista diede a qualunque putto o angioletto; or è questa la più arida e stenta manifestazione della sua fantasia: la grazia dell'infanzia gli manca assolutamente. E quando osservai la prima volta il quadro degli Uffizî, *La morte di Adone,* quel che per un momento mi fece pensare all'antica attribuzione fu appunto il mal garbo del genietto che addita il giacente Adone. Ma Gesù da uomo, Gesù Redentore, è immaginato dal Bonvicino con pienezza di sentimento e con vera individualità. È un giovane maturo, robusto, non alto, malinconico, dal profilo diritto (appena appena tendente all'aquilino nel *Convito* di Santa Maria Calcaria), da gli occhi languidi, coi capelli fluenti ben divisi in mezzo e assestati in maniera da lasciare scoperto l'orecchio, con la barba folta e lunga. Abbiamo già notato l'identità dell'*Ecce Homo* di Brescia (XXXII) con quello di Napoli (XXXIII), e le lievi differenze della figura di Cristo nei due *Conviti;* a quest'ultima si avvicina quella del quadretto ne la galleria morelliana (LXVII). E una stessa figura vediamo in due opere, la lunetta di San Giovanni, *La Cena* (XXVII), e la pala di Lonigo, *Le nozze di Canaan;* ed anche qui notiamo come per il quadro di Santa Maria Calcaria (Brescia), in confronto di quello de la Pietà (Venezia), una tenue differenza in favore della lunetta. Più delicata ancora che in quest'ultima opera ci appare l'effigie del Redentore nell'*Incoronazione* (XXXVII), mentre è relativamente grossolano il Cristo in gloria dell'altro quadro nella stessa chiesa de' Santi Nazaro e Celso (LXV). Si scosta da tutte queste figure quella de la seconda *Incoronazione,* lunetta ne la cappella del Sacramento in San Giovanni; ma l'autenticità di tal lunetta abbiam veduto esser molto dubbia, e ad ogni modo è chiaro che quella pittura manca di personalità morettiana; è logico quindi che l'immagine del Salvatore, come le altre della medesima lunetta, dissomigli da tutte le rappresentazioni tipiche del Bonvicino. Ricordiamo per ultimo che di lui non si conosce un sol Crocifisso.

La figura di Maria ha sempre per il Moretto una certa mollezza; pure distinguiamo la prima maniera, in cui la Vergine ha lineamenti

flosci, occhi con grosse palpebre segnate da una piega orizzontale, espressione cascante, come può vedersi nella *Visitazione* della collezione Crespi (VI) o nella *Sacra Famiglia* della raccolta Layard (III). La seconda maniera, la più nobile, ci dà una Madonna florida, quantunque un po' languida ancora; vedansi la *Vergine in gloria* (XLII) a Brera, meglio l'*Adorazione dei pastori* (XXXVI) e l'*Incoronazione* (XXXVII). La terza maniera ci presenta la divina Madre dal viso rotondo, pingue, dall'espressione dolce ma non celeste, buona piuttosto che bella, come si vede nel quadro di Paitone (XXXV) e in tutti gli altri posteriori. Sempre e dovunque, la Vergine ha il manto o almeno un velo sul capo. Notiamo poi che una sola volta la figura di Maria, sebbene della terza epoca, non ha fiorente aspetto, ed è la sola volta in cui il Moretto ebbe a rappresentarla in un momento tragico, e cioè nella *Deposizione* Richmond. Credo sia lo stesso per l'altra *Deposizione,* quella del 1554, che, pur troppo, non conosco.

La caratteristica più comune dell'atteggiamento delle Vergini morettiane è nell'opposizione fra il reclinar del capo e il volgere degli occhi, così che dà una certa idea di sforzo. Questo vediamo spesso anche negli altri personaggi: si ricordino la Santa Margherita da Cortona (XXX), il Sant'Antonio da Padova troneggiante fra San Bernardino e Sant'Antonio Abate (XLIII), il San Francesco del maggior quadro di Brera, per citar solo pochi esempî.

Non volendo rendermi prolisso, tralascerò l'esame e il raffronto delle varie figure di santi, tra cui emergono quelle di Francesco, Antonio Abate, Girolamo. Osservo poi che San Bernardino da Siena è il medesimo vecchino smilzo, dalla faccia piccola, imberbe, nella tavola del Louvre (XL), che appartiene alla prima epoca, e nel quadro della National Gallery, che è della terza; com'è sempre la stessa la Maddalena nei due *Conviti* e nella *Deposizione* Richmond: bionda e ricca chioma sciolta, a brevi onde, bocca e occhi intristiti dal pianto.

Il Moretto ha l'ingenuità, la rustichezza e una particolar cura delle stoffe, caratteristiche proprie d'una buona indole campagnuola. E infatti spesso egli pone in mano al Bambino Gesù un grosso frutto, e a piè del trono di Maria, nel quadro della chiesa di Sant'Andrea in Bergamo, di frutta ce n'è pieno un bacile. Saldo, armonioso, vario, quantunque sempre pacato nel comporre, assai volte colloca la scena in aperta campagna; talora però vuole un poco d'apparato, e allora immagina un motivo architettonico piuttosto solido che elegante, anche se non sciupato da festoni e tappeti. Com'ei cada qualche volta nella trivialità lo abbiam veduto; ma sono errori ingenui, egli non vi si compiace, e quando è il momento dell'estro sa spiegar le ali e volare ben alto, come nel *Banchetto dal Fariseo* in Santa Maria Calcaria, nella parte inferiore del gran *Presepe* (XXXVI),

o nell'intera concezione del quadro che stimiamo essere il suo capolavoro (XXXVII). Perchè Alessandro Moretto è sincero e racconta sempre sinceramente le sue scene religiose, senza preoccuparsi di escluderne qualsiasi elemento non affatto ideale, ma altresì abbandonandosi all'ampio vòlo tranquillo de la sua ispirazione, quando l'istante è propizio. L'impeto, sia di gioja, sia di furore, non lo afferra mai; piuttosto i suoi personaggi, che, salvo rare eccezioni della prima epoca, son robusti e sanissimi, esprimono profondamente un dolore rassegnato o un calmo sentimento di adorazione. E come i suoi personaggi, sana e robusta è la sua tecnica, che, seria ma non del tutto libera nel disegno, raggiunge, nel colorito intenso, ricco, spesso gajo, una personalità incontestabile.

La visione d'insieme delle sue opere è una visione di salute, di schiettezza, di bontà, cui non dobbiamo chiedere l'eleganza, il fervore, l'ardimento di fantasia che solo possono dare i supremi fra i suoi contemporanei veneti e successori immediati, Tiziano, Paolo Veronese, il Tintoretto.

UGO FLERES.

VIII.

BASILICA DI SANT'AMBROGIO IN MILANO.

Stoffa del pallio ambrosiano.

Comunemente si ritiene che l'altare d'oro della basilica di Sant'Ambrogio sia dono dell'arcivescovo Angilberto II, il quale lo fece eseguire da Volvinio l'anno 835. L'artefice si vede raffigurato con Sant'Ambrogio che lo benedice, in un medaglione recante la scritta VVOL | VI | NIVS | MAGISTER | PHABER; e, nel clipeo che gli fa riscontro, sta Angilberto, col nimbo rettangolare, segno della sua esistenza in vita, offerente l'altare al santo patrono. L'iscrizione DO | MN | VS || AN | GIL | BER | TV | S designa la persona dell'arcivescovo succeduto nell'824 ad Angilberto I, e morto nell'860. L'epigrafe che si svolge tutt'intorno all'altare vanta lo scintillìo de' metalli e degli ornamenti gemmati, e, più dell'esteriore bellezza, il tesoro delle ossa sacre riposte nell'interno dell'ara santa. E Angilberto, mentre sedeva sulla vetta sacerdotale, soggiunge l'iscrizione, ha offerta e consacrata quest'opera al tempio dedicato a Sant'Ambrogio che qui riposa. L'iscrizione si chiude con un'invocazione al sommo padre Ambrogio perchè abbia pietà del suo servo, e a Dio perchè lo ricompensi del dono sublime.

EMICAT ALMA FORIS RVTILOQVE DECORE VENVSTA | ARCA METALLORVM GEMMIS QVAE COMPTA CORVSCAT. | THESAVRO TAMEN HAEC CVNCTO POTIORE METALLO | OSSIBVS INTERIVS POLLET DONATA SACRATIS. | EGREGIVS QVOD PRAESVL OPVS SVB HONORE BEATI | INCLITVS AMBROSII TEMPLO RECVBANTIS IN INSTO | OPTVLIT ANGILBERTVS OVANS, DOMINOQVE DICAVIT | TEMPORE QVOD NITIDAE SERVABAT CVLMINA SEDIS. | ASPICE, SVMME PATER, FAMVLO MISERERE BENIGNO, | TE MISERANTE, DEVS, DONVM SVBLIME REPORTET.

Angilberto II aveva raccolto in un'urna le ossa dei Santi Gervasio e Protasio e di Sant'Ambrogio. Nell'anno 386, infierendo la persecuzione ariana, il vescovo Ambrogio scoprì le spoglie dei due martiri, e le ripose sotto la mensa dell'altare della basilica ambrosiana, nel luogo destinato a sua tomba, *dignis sedibus*. Morto nel 397, Ambrogio fu deposto alla sinistra delle vittime trionfali, sì come aveva ordinato; e vuolsi che cent'anni dopo, regnando Teodorico, il vescovo San Lorenzo ne adornasse la tomba. Angilberto II riunì in una stessa arca le ossa venerate; e, dice una leggenda, i due martiri si ritrassero in disparte per dare al corpo del santo pastore il medio posto. Un diploma, più volte citato, del 1° marzo dell'anno DCCCXXXV, ind. XIII, ne assicura che Angilberto, dopo la elezione de' monaci di Sant'Ambrogio, dispensò loro molte grazie e consegnò l'altare.[1]

La tavola della faccia posteriore, che contiene l'iscrizione qui riportata e i due medaglioni descritti di Ambrogio e Volvinio, di Ambrogio e Angilberto, forma i due sportelli della confessione, che sono ancora foderati della stoffa riprodotta in questo volume. Al prezioso tessuto accennò Rohault de Fleury,[2] dicendo d'averlo esaminato con Barbier de Montault e con altri dotti, ma di non ardire, per lo stile, di assegnarle la data carolingia dell'altare, e piuttosto, per la croce rossa che un cavaliere reca sul petto, sembrargli lavoro del tempo delle crociate. Il Cattaneo[3] osservò nella lotta del leone che addenta il cervo (?) una forma del tutto simile a certe antiche sculture bizantine, che egli giudicava del secolo IX o del seguente. Infine, Diego di Sant'Ambrogio giudicò la stoffa non anteriore al XII secolo, appartenente all'opera di rifacimento della basilica ambrosiana fatta da Anselmo V, eseguita almeno dopo la prima crociata e in terra d'Occidente.[4]

I tessuti che foderano le antine della confessione sono due frammenti rettangolari d'una stoffa *scutulata* di cm. 58 d'altezza e cm. 27 di larghezza, che bene si potrebbero ricostruire per mezzo dell'altro frammento, affatto simile e più completo, che si rinvenne nell'arca di San Cuniberto a Colonia.[5]

È evidente la relazione della stoffa con altre *scutulatae* di origine orientale. Quella pubblicata da Cahier & Martin[6] ha, nella zona che volgesi

[1] GIULINI, *Memorie di Milano,* tomo I, Milano, 1760. — DE ROSSI, nel *Bullettino d'arch. cristiana,* 1864, pag. 6, 8. — BIRAGHI, *Sepolcri Sant'Ambrosiani.*

[2] ROHAULT DE FLEURY, *La Messe,* I, 171.

[3] CATTANEO, *Storia dell'architettura dal secolo VI al mille,* pag. 203.

[4] DIEGO DI SANT'AMBROGIO, *I tessuti del pallio ambrosiano e la presumibile loro data e provenienza.* (*La Perseveranza,* 2 e 3 dicembre 1897).

[5] Cfr. Schnütgen, in *Zeitschrift für christliche Kunst,* Jahrg. IX, 1898, Heft 8.

[6] *Mélanges d'archéologie,* tomo IV.

tra i due circoli concentrici intorno al medaglione, una serie ripetuta di figure a mo' di cuori con tagli arcuati nel mezzo, i quali formano come un grosso 3, e due appendici terminati a foglie lanceolate, che talora sembrano due ancore simmetricamente disposte a destra e a sinistra in basso dei cuori.

Tali i contorni dei medaglioni nella stoffa *picta* che servì forse per la *trabea* d'un imperatore o d'un console, tali quelli nel tessuto del pallio di Sant'Ambrogio, e in un altro di cui si vede un frammento nel *South Kensington Museum* a Londra (583-'93), con due arcieri nel centro del medaglione. Questi hanno, come i nostri, ornati nelle vestimenta, nelle selle e nei fornimenti de' cavalli: *lunule,* stellette, bifolii, cunei. È stato scambiato l'ornamento della sella per uno stemma gentilizio, i due cunei e due bifolii riuniti sul ginocchiale e sul petto dell'arciere parvero una croce, e perciò indizio dell'esecuzione del tessuto dopo la prima crociata. Ma osserviamo che le vestimenta delle figure orientali sono di frequente ornate e, ad esempio, la coppa sassanide della dea Anaïtis a Parigi presenta personaggi con le vesti segnate di cerchietti e punti, ora a tre come in una piastrella di domino, ora a sei a mo' di triangolo, ora a rosette. I tre bifolii delle selle de' nostri arcieri si rivedono in quelle del frammento sopra indicato del *South Kensington Museum,* la cosiddetta croce del ginocchiale e del petto degli arcieri stessi si rivede entro un cerchietto nella stessa stoffa imperiale o consolare riprodotta nelle *Mélanges* di Cahier & Martin.

I cavalieri raffigurati nella stoffa col grande arco di corna, di cui parecchi popoli dell'Asia fanno uso anche ai nostri tempi, tirano una freccia al feroce leone che s'avventa sul dorso d'un cavallo e lo azzanna. Questa rappresentazione è tipica e comune nell'Oriente, propria soprattutto de' Persiani, che, dice Erodoto, insegnavano ai loro fanciulli di montare a cavallo, trar d'arco e dire la verità. [1]

Il bassorilievo di Takhti-Bostan rappresenta un re arsacide che colpisce de' suoi dardi cignali e cervi; la coppa di Sapor II, nella Biblioteca nazionale di Parigi, ci raffigura il re a cavallo che perseguita cignali, un'antilope ed altre belve; sulle monete arsacidi i re persiani tengono l'arco, come uno scettro. [2] Niun dubbio quindi che la composizione dei nostri tessuti sia ispirata alle idee che tennero lungamente in onore la faretra consacrata nelle sculture degli Achemenidi. E si noti che gli arcieri, a seconda dell'uso dei Parti antichissimi, qui tirano d'arco stando

[1] Erodoto, lib. I, cap 136.

[2] Longpérier, *Œuvres*, tomo I, pag. 11 e seg., Paris, 1883.

in atto come di rivolgersi subito a parte opposta; e così si vede rappresentato sopra una moneta un re persiano dell'epoca dei Selgiukidi.

I destrieri de' cacciatori hanno la grossa testa china de' loro compagni che tirano la quadriga trionfale nella stoffa imperiale o consolare dianzi citata, e degli altri d'una simile quadriga nel tessuto conservato da monsignor Helbig a Liegi e di quelli della tomba di Santa Mandelberta, nella cattedrale di Liegi;[1] e sono tutti riccamente bardati. Il morso, ornato di cerchietti e di croci, sembra una grossa spranga retta orizzontale che si attacchi alla sella; e i fornimenti sono ornati di pendagli rotondi; le zampe de' cavalli sembrano staccate dalle unghie, anche perchè su queste di colore differente, quelle poggiano come artigliate; le code formano gobba e cadono in lunga frangia. Tali sono pure il carattere e le particolarità de' cavalli nei tre frammenti di stoffa del *South Kensington Museum* (588-'93, 559-'93, 560-'93).

Il leone che azzanna il cavallo ha la coda legata, così da formare fiocco dal mezzo in giù, come nel vaso sassanide in argento della Biblioteca nazionale di Parigi; e il cavallo morso dalla fiera reca sulla coscia un cerchio giallo, mentre in quel vaso chi porta impresso un sole raggiante è il leone. Il tipo feroce del leone richiama quello della stoffa conservata nella chiesa de la Couture du Mans, con emblemi della religione di Zoroastro.[2] I cani che si vedono correre per il campo, nel nostro tessuto, volgono la testa all'indietro abbaianti, e hanno le gambe anteriori rampanti, la coda in arco, il collare con banda a svolazzo; e identicamente si vedono nella stoffa del *South Kensington Museum* (558-'93).

L'*home* sacro, che i Persiani riproducono da per tutto, avrebbe dovuto innalzarsi come un candelabro nel centro del medaglione; ma le foglie seghettate e i frutti rossi come datteri, e i bianchi fiori stellati, ci lasciano credere che, nel mezzo del tessuto, come in quello dell'arca di San Cuniberto a Colonia, similissimo, si rappresentasse una palma, intorno a cui volano gli uccelli variopinti. Questa è una forma men geometrica e meno arricciata dell'*home*, quale non si riscontrerebbe nella Persia sassanide, bensì in luogo soggetto al suo influsso. Così la mitra conica, che vediamo negli arcieri, con due grosse e lunghe bande svolazzanti dietro al capo, è costume che si riscontra in modo uguale nei bassorilievi tagliati nella rocca di Ptera e in quelli di Yasili Kaïa,[3] e che Erodoto (lib. VIII, 106) designa come proprio de' Saci « popoli della Scizia, i quali recano sul capo un berretto detto da essi cirbazia, terminato da punta acutissima

[1] Il disegno è esposto nel *South Kensington Museum* (1759-'88).

[2] CAHIER & MARTIN, *Mélanges*, tomo II.

[3] TEXIER, *L'Asie Mineure*, Paris, 1862.

e che si tiene diritto». Abbiamo anche notato come le stoffe imperiali o consolari abbiano ne' loro contorni ornamenti similissimi ai nostri tessuti, e quasi l'impronta d'una stessa fabbrica; e così dicasi dei sagittarî ne' frammenti del *South Kensington Museum.* Non si può dire che tutte queste simili stoffe *scutulatae* sieno derivate dalla Persia, e conviene anzi riconoscere che esse furono eseguite in luogo meno lontano da Costantinopoli. La stoffa già nel tesoro di Aix-la-Chapelle, ora al Museo del Louvre, si fa rimontare al regno di Costantino, e a quel periodo apparterrebbe pure la nostra. Certo i motivi classici predominano nella stoffa, e anche questi c'inducono a trasportare dalla Persia verso Costantinopoli il luogo di fabbricazione del tessuto. In un vaso di Cere antica, nel Museo gregoriano,[1] e nell'*opus sectile* della basilica di Giunio Basso[2] si vede il gruppo del leone che s'avventa furioso contro un altro animale, cavallo ne'tempi più antichi, toro in tempi più moderni. Nel tappeto scolpito sul coperchio del sarcofago capitolino (n. 1), i cani inseguono lepri e cervi. E il disegno stesso della testa del cavallo, del dorso del leone, degli animali in genere, attesta una grande padronanza della forma, la sua capacità di rendere il movimento e il carattere delle cose anche tra i fili d'un tessuto. Potrebbe supporsi quindi che verso la fine del secolo IV, quando Sant'Ambrogio pietosamente raccolse le spoglie dei due martiri Gervaso e Protaso, le involgesse con quella stoffa preziosa; e che Angilberto II, raccogliendo in un'urna i corpi santi, volesse serbare come sacro il tessuto, unendolo alle antine della confessione, nella faccia posteriore del paliotto. E sembra che, senza una ragione di riverenza per il serico tessuto, non si spieghi come accanto all'urna de' martiri, nel secolo IX, l'arcivescovo Angilberto II mettesse la stoffa della finé del IV secolo, come nel nuovo ricchissimo paliotto d'oro, d'argento e di gemme, uscito dalle mani di *Wolvinius Magister Phaber,* si mettessero i resti d'una vecchia stoffa. Ma può supporsi con maggiore verisimiglianza che, al tempo di Teodorico, quando il vescovo San Lorenzo adornò la sacra tomba, si mettesse colà il prezioso parato, che ricorda quello del VI secolo veduto dal Bock nell'arca di San Servazio a Maestricht, « pallia holoserica rotata cum figuris hominum et quadrupedum ».[3] Tali stoffe sono chiamate ragionevolmente dal Bock orientali-bizantine, del VI secolo e non di più tardi, come può argomentarsi dalla loro simi-

[1] Griffi, *Mon. di Cere antica. Museum gregorianum,* tomo I, tav. 66.

[2] V. De Rossi, *La basilica di Giunio Basso.* (*Boll. d'arch. cristiana*).

[3] Fr. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters.* Bonn, III Band, 1871. Il disegno del tessuto citato dal Bock si vede al *South Kensington Museum,* n. 875-'93.

CROMOLITOGRAFIA DELL' VNIONE COOPERATIVA EDITRICE, ROMA

STO

LVIGI FERLONI DIS. E CROM.

Cromolitografia dell'Vnione Cooperativa Editrice, Roma

STO

LVIGI FERLONI DIS. E CROM.

glianza con quelle in cui ancora si rappresentarono le corse del circo. Nella stoffa veduta a Maestricht dal Bock, son figurati, come nella nostra, due sagittari simmetricamente disposti, a destra e a sinistra di un albero e in atto di saettare leoni. La rappresentazione è similissima all'altra tessuta nella stoffa aggiudicata nel *South Kensington Museum* (558-'93) al secolo VIII o IX; ma noi ci atteniamo all'opinione del Bock e assegniamo i frammenti della stoffa nelle antine dell'altare di Sant'Ambrogio al secolo sesto.

Adolfo Venturi.

IX.

R. GALLERIA DI BRERA IN MILANO.

Giovanni Antonio Boltraffio.
(a proposito dell'acquisto della tavola dei due divoti).

I.

La tavola dei due divoti, a Brera.

Una massima oramai invalsa per le Pinacoteche stabilisce che esse, al pari dei Musei, non dovrebbero raccogliere che opere disperse o strappate dal loro luogo d'origine, pel quale erano state fatte; se non che essendo tanto numerose le opere per l'appunto divelte, coteste istituzioni possono e debbono anche imporsi il cómpito di ricercare e raccogliere gli esemplari che formano la catena, la storia delle scuole pittoriche e soprattutto la storia della scuola regionale.

La penuria però di opere di Giovanni Antonio Boltraffio ed un complesso di circostanze mantenevano nella R. Pinacoteca di Brera la lacuna di questo pregevole ed originale artista, il maggiore degli allievi diretti di Leonardo da Vinci e quindi uno dei maggiori pittori lombardi.

La sua opera di più alta importanza, la celebre tavola, nota col titolo di Madonna Casio, era stata bensì asportata nel 1811 dalla chiesa della Misericordia, fuori Bologna, alla Pinacoteca di Milano; ma poi, nel 1813, per volere di Napoleone I, s'era dovuto cederla in cambio al Museo del Louvre, con altri quadri di Marco d'Oggiono, del Carpaccio e del Moretto.

Da allora in poi nessun'altra opera del Boltraffio era potuta penetrare a Brera; la Santa Barbara dalla chiesa di San Satiro, venduta all'insaputa dell'Accademia, passava all'estero, e così la Madonna di Lodi e parecchi ritratti. Saranno più di cinquant'anni, gli eredi del generale conte Teodoro Lechi, di Brescia, come rilevai da un'annotazione che

rinvenni tra le carte dell'archivio dell'Accademia di Milano, offrivano due opere che dichiaravano di G. B. Moroni: un ritratto di un duce di milizie ed una tavola con due divoti. L'offerta non fu presa in considerazione e le due pitture vennero acquistate dal signor Bonomi, o per lo meno pervennero nella sua raccolta che, passata per eredità nella famiglia Cereda, fu dispersa in questi ultimi anni. Il ritratto di gentiluomo tedesco, che era veramente del Moroni, oggi è in una collezione privata negli Stati Uniti; la tavola dei due divoti andò all'asta della Galleria Cereda-Bonomi nel dicembre del 1895, sempre sotto il nome del Moroni.

L'attribuzione però non era accettata pienamente. Già nel 1872 alla celebre esposizione d'arte antica all'Accademia di Brera, l'opera, esposta come d'autore ignoto, era stata assai discussa; la forza del colorito non bastava a legittimare la sua derivazione dal pennello del Moroni, ma nessuno, nè allora nè poi, aveva potuto proporre un nome accettabile definitivamente; nè accontentava la supposizione del dott. Levis che si trattasse di un lavoro di Gian Francesco Bembo da Cremona, detto il Bembino.

All'asta, il quadro fu comprato dalla signora André, di Parigi, la quale ne affidò il restauro al pittore prof. Luigi Cavenaghi, valentissimo specialista, per le cui mani passarono in gran numero opere d'artisti lombardi. Cominciata la ripulitura della tavola e trovate le tracce di altre figure laterali, egli riconobbe una composizione analoga a quelle della Madonna Casio e della Madonna di Lodi (oggi a Presburgo), e studiati i caratteri delle figure, si convinse che questa tavola altro non era che un grande frammento di una pala del Boltraffio. L'esame e le discussioni degli studiosi concordarono con le conclusioni del Cavenaghi. Compiutane la ripulitura, non rimase più alcun dubbio. Il compianto Bertini, direttore della R. Pinacoteca, il quale non aveva potuto arrischiare, al pari di un privato, una somma ragguardevole dell'erario pubblico per l'acquisto di un'opera che il restauro antico rendeva di autore mal definibile e non lasciava accertare in quali condizioni si trovasse e che cosa vi fosse ancora sotto, dopo molte insistenze ottenne che la signora André cedesse il quadro a questa Pinacoteca. E la esimia gentildonna per delicatezza mantenne nella cessione il prezzo fatto all'asta per un'opera incerta.

Nel grande frammento (m. 1.40 in altezza e 1.20 in larghezza) due divoti consorti inginocchiati a fronte di profilo, campeggiano su un fondo interessantissimo di paesaggio. In alto, fra nuvolette, due teste di cherubini.

Il divoto, uomo attempato, grave, dignitoso, col berrettone nero nelle mani giunte, guarda al cielo con fede, ma non con slancio. Indossa una veste lunga di seta-velluto genovese, con maniche di amoerro; porta guanti di seta bianca e bianco appare l'orlo della camicia al disopra del collo della veste. Quindi soltanto nella testa regna il colore. I capelli ancor

poco incanutiti tirano al rossiccio; la carnagione è di tono caldo alquanto vigoroso, ma non acceso.

La sua compagna alza un po' meno il capo verso il cielo, pur esprimendo più fervida e profonda fede. Su lei gli anni agirono di più, la sua gracile persona dinota maggior sensibilità. In capo ha un'acconciatura semplice, austera. Sulla cuffietta bianca è disposto un velo trasparentissimo bianco dorato, caldo, come si osserva nei pizzi antichi. Questo velo, riunito dietro alla nuca con una certa ricercatezza, si estende sino a lasciar libero del viso il solo profilo e l'occhio, e scende sulle spalle. Anche lei ha la veste nera di seta, senza riflessi e senza i rabeschi di velluto; abito più modesto di quello del consorte, ricco soltanto nelle ampie maniche. Porta pure guanti di fil di seta bianca. Il colorito del viso è analogo a quello del divoto, però meno forte, meno intenso, un po' più pallido.

Il fondo di paese, assai particolareggiato, contrasta felicemente con queste due figure semplici e larghe, inginocchiate su un terreno uniforme di ocra d'oro luminosa con tratti di erba d'un verde caldo, chiaro, vivace. Dietro, serpeggia un quieto corso d'acqua limpida, passando attraverso una vasta prateria fiancheggiata e sparsa di piantagioni, e delimitata a sinistra da una catena di monti scoscesi, brulli, tutti a rocce lamellari-schistose, di un tono verdastro azzurro. In fondo, lontanissima, corre parallela alla linea dell'orizzonte una catena di monti di colore simile, assai freddo. Il cielo è limpido, sfumato, luminoso. Forte, intenso, al pari del terreno del primo e del secondo piano, è il colorito delle verdi masse degli alberi che formano il secondo piano.

La vivacità del colore è adunque tutta concentrata nel fondo di paese; le figure, pur essendo vestite di nero o di tinte fosche, son meno forti di colore nella carnagione dorata, calda, non accesa, alquanto monotona, leggermente rosea nelle palpebre, nel naso, nelle labbra e nelle guance, senza contrasti, senza passaggio sensibile. Mancano del tutto luci vibrate; ciò che v'ha di più vivo è il bianco dell'occhio, il bruno della pupilla. Le ombreggiature tendono un poco al nero; al grigio i mezzi toni. L'esecuzione nelle teste, nella capigliatura del divoto, nelle stoffe degli abiti è di meravigliosa diligenza, finitissima. Tutta la luce è concentrata nelle due teste e nel terreno: e da ciò deriva un particolarissimo e grande effetto di colore e di chiaroscuro. Quando fu compiuta la ripulitura di questa tavola, il Bertini la destinò alla sala dei maestri lombardi, ove sono riuniti i pittori delle varie epoche; ma collocata in mezzo ai quadri più forti ed intensi, parve che la luminosità di essa li oscurasse tutti e il sbiadisse; fu perciò trasportata nella sala V, detta dello Sposalizio di Raffaello, fra una Madonna di Gaudenzio Ferrari, vibratissima, e le due rilucenti tempere del Cossa.

È singolare che un'opera tanto vigorosa di colore, leonardesca nella mirabile naturalezza dell'assieme e dei particolari, nella finitezza dell'esecuzione e nella perfezione della modellatura, sia poi così debole nella costruzione e nell'impianto delle due figure. Nonostante la vita che le anima, esse recano ancora una reminiscenza evidente dello stile della vecchia scuola lombarda dei Foppa, Zenale, Bonifazio Bembo e Bergognone. Per convincersene basta dare un'occhiata alle due tavole con busti di divoti e divote della Galleria Nazionale di Londra (n. 779 e 780), ivi attribuite al Bergognone.

Nel ripulire il quadro, fra il divoto ed il limite laterale superiore della tavola, il Cavenaghi trovò a manca le tracce di un San Giovanni Battista. Il colore della pelliccia, unico indumento, è visibile ancora. Ma di cotesta figura non rimane più nè la parte superiore del petto, nè la testa, nè tutta la metà destra del corpo. Allo stesso modo, dalla parte opposta, tra la divota ed i corrispondenti limiti della tavola, il Cavenaghi ritrovò tracce assai meno evidenti d'una figura di santo. Subito gli si riaffacciarono alla mente i due grandi quadri della Madonna Casio e della Madonna di Lodi, in cui i divoti sono presentati alla Vergine e al Bambino da santi, ritti pure e disposti non di profilo, bensì di fronte a chi osserva. L'analogia della composizione è evidente, e da questa a quella dello stile e della tecnica il passaggio è piano, poichè la concordanza è perfetta nel disegno, nella modellatura, nel colore, nell'esecuzione e nello spirito. Le differenze accessorie sono una prova del vario grado della evoluzione lenta, lentissima, ma continua del pittore, che in anni diversi pur vicini assai, compieva le tre opere.

Nella Madonna Casio e nella Madonna di Lodi però, la Vergine col Bambino è seduta su questa terra, tra i santi e i divoti; nel quadro di Brera non li vediamo, e la direzione degli sguardi dei due consorti lascia supporre che la Vergine fosse in cielo, seduta col Bambino sulle ginocchia sopra le nubi e le due teste di cherubini che vediamo ancora; testine e nubi che, per il loro deperimento, palesano il guasto perpetrato da mano barbara o verificatosi per incuria o per disgrazia in tutta la parte superiore del quadro. Le due figure dei divoti, salvatesi miracolosamente, così splendide col paesaggio di fondo tra loro, determinarono la salvezza dell'ancor meravigliosa reliquia, e la tavola venne tagliata proporzionalmente ad esse, rimanendo sacrificati i piedi del divoto e quanto restava dei due santi ai lati, la testa e il petto dei quali probabilmente erano stati sciupati nel disastro che rovinò la parte superiore del quadro. Il Cavenaghi, cui appartiene l'idea della ricomposizione, calcolando le dimensioni attuali della tavola, delle figure e dei frammenti di figure, ritiene che essa, quando era intera, fosse alta due terzi di più, ossia da un metro a un metro e mezzo,

e crescesse in larghezza per lo meno di 30 centimetri. Oggi abbiamo in altezza m. 1.40 e in larghezza m. 1.20; probabilmente in origine era alta m. 2.50, larga m. 1.50.

II.

Gli altri quadri religiosi del Boltraffio.

Le opere del Boltraffio oggi conosciute si possono raccogliere in tre gruppi: soggetti religiosi, ritratti, teste ideali.

Nei soggetti religiosi prenderemo in esame la serie di Madonne col Bambino, che si prestano abbastanza facilmente ad un saggio di classificazione: difatti, alcune sono di fare giovanile alquanto impacciato, altre appartengono ad una maniera di disporre le figure, disegnarle e dipingerle, molto più larga e disinvolta; infine parecchie sono d'una terza maniera, grandiosa e magistrale. Cammin facendo si presenta l'occasione d'interporre fra queste opere le grandi tavole di Sante Conversazioni, ossia di Madonne con santi e donatori o divoti, e le figure intere o busti di sante.

La Madonna di Berlino. La Galleria di Berlino possiede due opere del Boltraffio che segnano due momenti opposti della sua attività artistica. La più antica è la Vergine col Bambino (207-B), tavola di 42 centimetri per 31. La Vergine è a mezza figura, di fronte, innanzi a un parapetto, sul quale siede il Bambino Gesù, il quale, pure di fronte, ma con la parte superiore del corpo verso destra, prende un fiorellino che la Madre regge pel gambo, e ha nella sinistra una mela. Con la destra la Vergine tiene anche sul parapetto un libro aperto. Dietro scende, nel giusto mezzo del quadro, una parete stretta fra due finestre, dalle quali si scorge un grazioso paesaggio di alberi, colline ed un lago solcato da barchette.

La Vergine ha il viso calmo, raccolto, malinconico; sia per i lineamenti, sia per l'espressione e il modo con cui è presentata esattamente di fronte, richiama subito alla mente le placide e pensierose Madonne del Bergognone; e lo stesso diremo del motivo della mano poggiata sul libro, il far delle pieghe alquanto durette, quasi petrificate, e della disposizione del manto sul capo, che scende simmetricamente sulle spalle e poi avvolge il corpo. Anche quella massa scura che sale dietro al capo della Vergine è pure un particolare dello stile del vecchio maestro. Della maniera leonardesca è invece il Bambino per il tipo, l'atteggiamento, l'espressione e il disegno; il nostro giovane pittore ha copiato questo motivo di Bambino dal sommo maestro e lo ripeterà quasi identico in parecchi altri quadretti. Le mani della Vergine sono disegnate e modellate con lo

spirito e la cura propri di Leonardo; le dita però son troppo staccate le une dalle altre, difetto caratteristico del Boltraffio, evidente in parecchie opere.

Questa Madonna che il Morelli ha accettato senza esitanza come del Boltraffio (III, pag. 138), è dunque preziosa per noi: ci presenta alcuni caratteri dell'autore già determinati, che ritroveremo nella maggioranza dei suoi dipinti successivi, e ce ne conserva altri che non rivedremo più così evidenti, derivanti direttamente dalla vecchia scuola lombarda, quasi si può dire esplicitamente dal Bergognone. Ebbero adunque ragione, il Lanzi quando scrisse che « il disegno del Boltraffio è alquanto più secco che nei condiscepoli, effetto forse della prima educazione sotto i Milanesi quattrocentisti non corretta a sufficienza », e poi il Bode quando, nella 5ª edizione del *Cicerone* del Burckhardt, disse che il nostro pittore risale alla vecchia scuola milanese e solo più tardi subì l'ascendente di Leonardo, allorchè divenne suo scolaro. Ma non al Foppa, come vuole il Bode, bensì devesi pensare, per la prima maniera, al Bergognone.

I due sportelli del Museo artistico municipale di Milano, con buon fondamento attribuiti al nostro pittore, facevano parte probabilmente di un trittico del quale mancherebbe la parte centrale, in cui si doveva trovare una Madonna in trono col Bambino. Nello sportello di sinistra vediamo i Santi Maurizio e Bernardo che presentano tre divoti inginocchiati di profilo, due giovani e uno attempato. Il primo tiene le mani giunte, ha capelli lunghi biondo-scuri e porta la veste di colore tra violetto e carminio; l'altro, del quale s'intravvede solo il busto, ha pure i capelli lunghi, ma ricciuti; è un bel giovane di cui troveremo il tipo completamente svolto nel *Narciso* di Firenze e di Londra; ha la veste di terra gialla con orlo nero. Il vecchio, dai capelli corti e grigi, ha il naso lungo e profilato, il mento grosso: tipo leonardesco; la veste è azzurro-cenerognola con orlo rosso-minio, e così il berretto, di tono un po' cremisino. Dietro sono indicati sommariamente altri divoti, mediante semplici masse ondulate di teste. San Maurizio, è ritto e non più di profilo, e al pari dell'altro santo presenta i divoti; indossa una lorica con spalliere rosse e si china in avanti. San Bernardo ha la veste bianca e il pastorale e trattiene il demonio già domato. Nel fondo di paese si veggon monti ed un lago. Il pavimento è a mattonelle di cotto.

Nell'altro sportello abbiamo i Santi Rocco e Sebastiano con divote, di profilo, inginocchiate; le due prime son donne mature, una con veste rosso-minio e maniche più scure, l'altra con veste verde; entrambe hanno i capelli a masse compatte ed una cuffietta sull'occipite; la terza è vecchia, porta una cuffia e veste azzurra. Dietro sono pure segnate sommariamente le teste di altre divote. Poi emergono le persone ritte dei

due santi. San Rocco ha il cappello di feltro grigio, il bordone, la veste verde e il manto azzurro e nero; San Sebastiano è tutto vestito; lo si distingue dalla freccia che tiene in mano; porta una sopravveste di verde-vescica vivo, intenso, con maniche e colletto rosso-cremisi; sul petto gli gira una catenella d'oro a due filari. Come il San Maurizio dell'altro sportello, ha il bel tipo giovanile che ritroveremo perfetto nel *Narciso*. Il fondo di paese è azzurro nei monti, verde nelle praterie. Il pavimento è pure a mattonelle come nell'altro sportello. Entrambi questi gruppi di figure formanti sportelli di trittico sono disposti in un' edicola aperta, dai pilastri senza capitelli, di color terra di Siena.

Ho insistito sui colori delle varie parti per dimostrare la propensione a svariata policromia, indizio d'opera giovanile. La composizione ha una certa affinità, e così il colorito e il genere di fondi di paese, coi numerosi trittici di Marco d'Oggiono. Ma è solo affinità di scuola; la personalità del Boltraffio emerge dai volti, dalle mani, dai tipi (la testa di vecchio e le teste delle donne, quelle dei due santi giovani) che ritroviamo in parecchie opere sue; emerge dal fare dei visi, dalle capigliature a masse compatte, dagli abiti, ecc., eseguiti come tante parti isolate e connesse al pari d'un intarsio. Nella carnagione v'è già il tono caldo rossiccio non trasparente, particolare al nostro pittore.

La reminiscenza dello stile del Bergognone è più ancora evidente che nei *due divoti* della Pinacoteca di Brera. Si rileva inoltre già la disposizione della tavola di Brera e delle Madonne Casio e di Lodi: i divoti inginocchiati di profilo, presentati da santi ritti e di tre quarti o di fronte.

Le due tavole di busti di divoti e divote, nella Galleria Nazionale di Londra, ai numeri 779 e 780 del catalogo, ove sono assegnate al Bergognone, hanno sempre lasciato perplessi gli studiosi. La maniera è del Bergognone, ma in sostanza si sente che non è lui il vero autore. Anche se non mi si vorrà concedere che siano del Boltraffio, col quale hanno intima relazione, massime con le figure dei divoti e delle divote dei due sportelli del Museo Municipale di Milano, si riconoscerà che il loro stile e il colorito caldo della carnagione valgono a dimostrare la derivazione primitiva del Boltraffio dal Bergognone, e formano come il punto di partenza per venire a questi sportelli del Municipio, ai divoti della Galleria Brera, e via via.

La Madonnina col Bambino, pure nel *Museo Municipale di Milano*, segna il progresso dalla Madonna di Berlino e dagli sportelli or ricordati allo stile leonardesco. In quella nuova scuola, o meglio sotto gli ammaestramenti del grande Leonardo, il Boltraffio non tardò a trasformarsi. Del resto egli doveva esser giovane assai, sebbene l'epitaffio suo dica che non potè subito dedicarsi all'arte, come lo spingeva la natural propensione.

Fototipia Danesi-Roma

R. GALLERIA DI BRERA IN MILANO

BOLTRAFFIO: I DUE DIVOTI

Nella piccola tavola (25 × 32 circa) che per molti anni rimase nella camera dell'ingegnere Dell'Acqua, a Palazzo Marino, spira un sentimento giovanile e grazioso. Una Vergine giovanissima, ingenua, che nel dolce viso ha appena le tracce di una nube di malinconia, ma più nulla d'austero, ha liberato il capo e il collo dal grave manto che le copre solo le spalle e le braccia. La testa è adorna d'un velo attorcigliato, che forma una graziosa acconciatura. Attorno al collo, largamente scoperto, ha una doppia collana. È a due terzi di figura, volta a sinistra, e tiene con ambe le mani il Bambino Gesù lattante. Questi però, che ha nella sinistra un uccellino e con l'altra mano quasi si aggrappa al seno destro della Madre, sosta dal succhiare il latte, e, senza allontanar le labbra, gira lo sguardo. Il motivo ricorda il Bambino della Madonna Litta, nella Galleria di Pietroburgo, come, del resto, lo ricorda pure nell'atteggiamento la stessa Madonna, e ciò prova la comune derivazione leonardesca. [1] Dietro alla Vergine abbiamo di nuovo il solito tratto oscuro di parete stretta con le due aperture, diventate più larghe e che dànno su un paesaggio assai diverso da quello della Madonna di Berlino, specialmente nella parte di sinistra, ove, secondo l'ideale leonardesco, un corso d'acqua scende attraverso un paese di colli e monti, il più alto dei quali è già di rocce scoscese, cristalliformi.

Notevole è il colorito caldo e brillante di questo quadretto. Il Bambino, nudo, ha la carnagione accesa, che già appare poco trasparente; i capelli son biondi d'ocra d'oro. Il manto di Maria è azzurro coi risvolti gialli d'ocra e d'ocra d'oro, la veste è rossa di carminio tendente al rame. Il paesaggio del fondo è verde caldo dorato e ocra d'oro nella vegetazione e nei terreni, azzurro e grigio nei monti.

Confrontiamo la nuova tavoletta con quella di Berlino: che distanza! Non più la Madonna rigida, pietrificata, severa, bensì geniale e ingenua, che però serba ancora una lieve nube di malinconia nella scioltezza dell'atteggiamento; il paesaggio leonardesco; il colorito caldo, luminoso; un alito di poesia vinciana che anima tutto. Della sua vecchia maniera resta traccia nelle pieghe del manto, povere e incerte, nel contorno un poco reciso delle figure e di ogni loro parte del corpo e dei vestiti.

Le due Madonne Löser e Crespi segnano un continuo progresso e ci conducono insensibilmente al gioiello del Museo Poldi-Pezzoli; esse sono: la Madonna dell'americano signor Löser, in Firenze, e la Madonna del comm. Crespi, in Milano.

[1] Le stesse analogie di tipo ed atteggiamenti leonardeschi della Madonna Litta e di cotesta Madonnina di Milano veggonsi nella tavola 58 della Galleria Borromeo e nella 112 del Museo Poldi-Pezzoli in Milano.

Poco fertile d'immaginativa, il Boltraffio variava poco lo svolgimento dell'eterno tema. Le Madonne Löser e Crespi sono identiche di dimensione, di composizione e di particolari, persino nei difetti; solo il tipo del viso può far intendere quale sia la prima. La Vergine, in mezza figura, col corpo leggermente rivolto a destra e il capo tutto di profilo, a sinistra, sta dinanzi ad un parapetto di marmo venato verde scuro, con la destra appoggiata a un libro, che questa volta è chiuso, e tiene nella sinistra un fiore dal lungo stelo, che il Bambino vuol cogliere con la destra, mentre con l'altra mano tiene una mela. Della vecchia composizione del Museo di Berlino il Boltraffio conserva dunque ancora non dirò il parapetto, particolare comune a tante scuole e che non merita se ne tenga conto, ma il motivo delle due mani della Vergine, una col libro, l'altra col fiore — la mano destra con le dita esageratamente staccate l' una dall'altra e scarne — e il tipo e l'atteggiamento del Bambino che vuol cogliere il fiore e ha già una mela nella sinistra. Ma, come dissi, sono particolari di povertà d'invenzione, che dinotano anche una certa compiacenza nel ripeterli; altri particolari nuovi e l'esecuzione diversificano totalmente questi quadri da quello di Berlino. La Vergine, come già notavo, è girata alquanto a destra, ha il capo di profilo e non più col manto, bensì col velo graziosamente disposto e cadente dal nodo formato sulla nuca. Il colorito è caldo e luminoso come nel quadretto del Museo Municipale.

L'opera del comm. Cristoforo Benigno Crespi, un tempo nella raccolta Colbachini di Venezia, ha la Madonna di tipo più giovanile, anzi più infantile di quella del signor Löser, e quindi è da credersi anteriore, la tendenza degli artisti ai tipi giovanili essendo sempre più forte nella loro giovinezza: così vediamo appunto in Leonardo da Vinci, e segnatamente nella sua piccola Annunciazione del Louvre, la quale, nella testina, può ben considerarsi il prototipo delle Vergini del Boltraffio, tanto della tavola del Museo Municipale, quanto di codesta del Crespi, sebbene per essa abbiamo il disegno o studio dello stesso Boltraffio, conservato a Windsor (V. fotografia Braun, sotto il nome del Vinci, n. 79230 del catalogo 1896). Il velo che gira al sommo del capo e scende sulla nuca a formar nodo, è bruno d'oro; i capelli di ocra d'oro bruciata con sottili sparpagli sulla fronte e sulle guance lasciano pur sempre alla capigliatura un aspetto di massa densa e compatta, non vaporosa e leggera, e ciò sebbene il Boltraffio stesso tenti di rimediarvi diradandola nel contorno sulla fronte, nella parte che spicca sul cielo. Questo sarà uno scoglio in cui sempre urterà, e ci aiuta con tanti altri caratteri, pregi e difetti, a riconoscere le opere sue. Nello stesso disegno di Windsor, ora ricordato, vediamo come egli lotti per seguire quel garbo di leggerezza vaporosa che il suo grande maestro usava dare alle capigliature. La veste, di colore

carminio profondo, modestamente aperta attorno al collo, lascia intravvedere l'orlo della bianca camicia, sulla quale è scritto a oro il saluto: AVE GRATIA PLENA DOMINVS. Il manto che oggi par verde sarà forse stato azzurro intenso, ha la fodera d'ocra d'oro rossiccio e le pieghe sempre dure, pietrificate. Il libro su cui Maria appoggia la destra ha la rilegatura cremisi e le borchie d'oro. Il fiore che ella tende al Bambino è un gelsomino, mentre nel quadro Löser è un ciclame dal lungo stelo. Il Bambino, ignudo, biondo, è di carnagione accesa. Il paesaggio presenta un gran fiume che scende da monti lontani, passa tra gruppi d'alberi, indi sotto un ponte turrito, poi svolta a destra e procede maestoso e calmo, in mezzo a una vegetazione calda, dorata (influsso veneziano). Il cielo è luminoso, azzurro sfumato, con alcuni bioccoli di nubi argentee in alto.

Il quadro del Löser, come ho già detto, si distingue anzitutto pel tipo della Vergine meno infantile, ma più ideale, più gentile e pura. Il paesaggio è più particolareggiato; il cielo senza nubi. Il Bambino è più gradevole e in migliore stato di conservazione. In entrambi i quadri, attorno al capo della Vergine v'è un nimbo filiforme in prospettiva, e raggi disposti a croce sono attorno a quello del Bambino.

La Madonnina del Museo Municipale e le due Madonne Crespi e Löser segnano un progresso nello stile leonardesco, non solo nei tipi, ma altresì nell'esecuzione diligente, finitissima e tutta a velature ripetute, che concedono una grande perfezione di modellatura e una profondità di colorito quasi impossibili ad ottenere con altro processo.

La Santa Conversazione del Seminario di Venezia, la Madonna n. 256 (copia) *dell'Ambrosiana* e *la Madonna n. 72 della Galleria Borromeo* mostrano il progredire del Boltraffio nell'acquisto di motivi e tipi leonardeschi. Nella tavola di Venezia, che il Venturi segnalò e riprodusse nell'*Archivio storico dell'Arte* (anno 1893, pag. 410 e 415) [1] vedesi a mezze figure dinanzi a un parapetto la Madonna col Bambino, tra un giovane santo con liuto e San Giuseppe. La Vergine si avvicina sempre più al tipo della Vergine delle rocce, e così il Bambino benedicente allo stesso modo con cui coglie i fiori nelle altre tavole. San Giuseppe, calvo ed imberbe, ha il tipo di vecchio così diffuso nei disegni di Leonardo e che appare in alcune teste degli apostoli della Cena; lo abbiam già veduto imitato in uno degli sportelli del Museo Municipale di Milano; e lì è già pure l'idea della testa giovanile del santo che qui suona il liuto, idea che ritroveremo nel *Narciso*. La Madonna col Bambino (n. 256), della Galleria Ambrosiana, è certamente una copia antica su tela da un dipinto smarrito del nostro pittore, il quale ha copiato alla sua maniera, col suo stile

[1] Nelle *Pinacoteche minori d'Italia.*

personale, la Vergine delle rocce e il Bambino, mettendo di proprio il gesto del Bambino che coglie ciliege nella mano della Madre, e il carattere dell'altra mano di lei, la sinistra, con le dita disunite, disposte come al solito a guisa di tentacoli. Nella Madonna Borromeo (72) invece il Bambino benedice; ma tanto Gesù come Maria ripetono i tipi del quadro detto la Vergine delle rocce. Il dipinto è molto ricoperto da restauri e vernici, da cui non sarebbe difficile liberarlo, e probabilmente ne emergerebbe una vera opera originale del Boltraffio.

La Vergine col Bambino, del Museo Poldi-Pezzoli (109), entra qui nella serie per i tipi e per il grado della parabola ascendente della tecnica. Questo quadro proviene dalla Galleria del duca Litta, d'onde uscirono la Madonna Litta, adesso a Pietroburgo, e gli affreschi del Luini, oggi al Louvre. Lo stesso Museo Poldi ha un'altra Madonna che allatta il Bambino, pure del Boltraffio, di minori dimensioni, meno importante e più tarda. [1] La tavola che ora c'interessa era già notissima ed ammirata per la celebre esposizione dell'Accademia di Brera, nel 1872, prima ancora che la raccolta del nobile cav. Gian Giacomo Poldi-Pezzoli diventasse Museo pubblico.

È sempre il tema semplicissimo e prediletto dal Boltraffio: la Vergine che trattiene il Bambino in atto di cogliere un fiore; ma qui la composizione assume una novità d'insieme straordinaria; è riescita libera, disinvolta, originale in guisa, che se non fosse di sì alto pregio artistico, la si potrebbe dire bizzarra, specie per la testa della Vergine.

Come mai Gian Antonio Boltraffio, così calmo, raccolto ed austero, ha creato questa Madonna giovane, bella, che nei lineamenti generali del viso ricorda lontanamente ancora la Vergine delle rocce, ma poi, invece della sentimentalità e del candore divino, ha il sorriso e lo sguardo giovanili, capricciosi e strani? Come mai il Boltraffio le ha sciolti i biondi capelli che abbondanti e a onde increspate le scendon sulle spalle? Come si è risoluto, o meglio ha potuto e saputo toglierle la posa calma ed austera per imprimerle un rapido movimento di tutta la persona? Mentre che il Bambino, aggrovigliato su sè stesso, tende con isforzo la manina per cogliere un fiore caduto sul lembo di manto della Vergine, rimasto sul parapetto, ella lo trattiene impugnando con la sinistra la fascia di velluto d'un bruno intenso che gli cinge il corpicino, e intanto porta con vivacità il braccio destro in senso trasversale a prendere un fiore dalla pianticella che esce da un vaso: gesto non molto chiaro.

L'ovale, oramai tipico nelle teste di Vergini del Boltraffio, è perfetto; le palpebre grosse, l'occhio a mandorla, la fronte alta, non convessa, il

[1] Non porta ancora numero di catalogo; è un acquisto recente.

naso piuttosto lunghetto, la bocca sottile, il mento fermo, ma non grosso, bene unito alle guance, le linee del collo scendenti con eleganza. Infine il corpo è ancor esile, da giovanetta.[1] Per quanto ammirabile, questa graziosa, originalissima testa, non è un tipo idealizzato, ma una interpretazione del vero, un ritratto di giovane donna che posò dinanzi al pittore. Ella appare in altra direzione o posa, ma cogli identici caratteri fisionomici nel disegno di una testa di giovane donna (sotto alla quale è una testa di bambino) della raccolta del duca di Devonshire a Chatsworth, dato a Leonardo, ma evidentemente del Boltraffio.

Il Bambino è piacevolissimo nella naturalezza del movimento; ogni parte del suo corpicino corrisponde all'azione; si osservi persino il piede destro che, compresso tra la parte inferiore del corpo e il tavolo o parapetto di porfido, mostra novità di osservazione senza artifizio.

Se tralascio un istante i caratteri di tipo propri del Boltraffio ed i caratteri della fattura, e tengo presente tutta l'importanza di questo assieme di originalità e di pregi insoliti, rimango perplesso.

Ritrovo invece il Boltraffio nei caratteri di tipo leonardesco, adottati da lui ed elaborati a modo suo; lo ritrovo soprattutto nella tecnica e nel colorito, da cui risulta un'esecuzione tutta a tasselli, a musaico, sulla quale ho già dovuto insistere. È ben vero che Leonardo stesso, il quale l'aveva imparata dai Fiorentini, la praticava, e la praticarono altri suoi allievi lombardi; ma il grande maestro fondeva tutto in un assieme che non lasciava più neppur sospettare quel processo, e gli altri allievi lombardi (intendo i più valorosi) riescivano meglio del Boltraffio a nasconderla. Nel complesso per l'appunto di questo quadro, vivace, forte, profondo di colore, spiccano a pezzi la testa e il corpo del Bambino, il viso, la capigliatura, le varie parti del ricco abito della Madonna.

Le carni hanno il tono caldo, acceso, proprio del Boltraffio: soltanto nelle due mani della Vergine, massime nella destra, c'è una tonalità più chiara e più trasparente, a lui insolita, che lascia supporre l'intervento della mano di un artista superiore.

Ora, se riassumiamo e teniamo conto dell'originalità della trovata, del carattere e dell'espressione del viso della Vergine, che non appare nè apparirà in nessun'altra fra le opere conosciute del Boltraffio; dell'esile corpo giovanile, della naturalezza insuperabile e nuova del Bambino, del l'assieme ed atteggiamento del medesimo che si ritrova bensì negli schizzi o disegni di Leonardo, ma in nessun'altra opera del Boltraffio; del pregio

[1] In capo la Vergine ha un piccolo diadema di perle con un grosso rubino nel mezzo, dal quale pende una perla più grossa. Ha poi ancora il nimbo filiforme e il Bambino ha i raggi disposti a croce: particolari propri del Boltraffio.

singolare delle due mani della Vergine e massime della destra, per colorito, modellatura e tocco diverso da quello del resto; infine, della nessuna ripetizione dei motivi altrove così insistente, è lecito conchiudere che qui probabilmente abbiamo un' opera cominciata da Leonardo, o per lo meno inventata da lui in qualche disegno o cartone già condotto a buon punto, e da lui ritoccata qua e là, mentre l' allievo ne compiva l' esecuzione su tavola, con tutta la fedeltà e la venerazione ch' egli sentiva per così sommo maestro.

I due divoti della Galleria di Brera, dai quali questo studio ha preso le mosse, è probabile sieno un magnifico frammento di una grand'opera condotta dal Boltraffio a questo stadio della sua parabola ascendente e della quale tacciono le memorie del tempo e gli scritti d' arte anche posteriori; sinora, almeno, nessuno ha mai trovato ricordanza del dipinto a cui appartenevano. Non sappiamo se questo fosse in Milano o altrove; la prima notizia della sua esistenza l' ho trovata nella Galleria del generale conte Teodoro Lechi, e prova men che nulla, perchè sappiamo aver egli ghermito i capilavori della sua raccolta dovunque giungeva con la mano e con la sciabola. Oggi questa splendida reliquia eccita un'ammirazione non meno spontanea di quella che provocano le opere della scultura classica, pur pervenuteci allo stato frammentario.

L' artista che sotto la guida diretta del Vinci pervenne a dipingere il capolavoro che vedesi nel Museo Poldi-Pezzoli, possedeva oramai una tecnica che gli diede la forza di condurre quelle due figure solenni e grandiose, piene di vita, in un ambiente di paese bellissimo. Ma se egli non ha più nulla della vecchia scuola nella quale aveva mosso i primi passi, ora, nel creare da sè tutta la composizione, senza la guida e l'aiuto di studi e di schizzi del maestro, ricade nella deficienza di scioltezza e di originalità, o, per così dire, nella mancanza d' indipendenza: i suoi due divoti di profilo sono ancora concepiti secondo un concetto ieratico e primordiale, e palesano la loro derivazione dagli sportelli già descritti del trittico del Museo Municipale di Milano. La tavola della Madonna Casio, che segna un nuovo passo nella via del nostro pittore, secondo la notizia del Vasari, un tempo recava la data del 1500. Dunque i due divoti di Brera, eseguiti poco prima, possono essere attribuiti al biennio 1498-99, e chiudono la seconda fase del Boltraffio, che va dalla sua entrata nello studio di Leonardo, [1] poco prima del 1490, sino all'estate del 1499, quando, all'avvicinarsi della procella che sconvolse la signoria di Lodovico il Moro, i let-

[1] La prima fase sarebbe quella in cui da dilettante o da artista imparò e lavorò nell'orbita esclusiva della vecchia scuola, e non ne conosciamo ancora saggio alcuno, salvo forse i due quadri di divoti della Galleria di Londra.

terati e gli artisti della sua corte migrarono da Milano, e probabilmente Boltraffio seguì il grande maestro, almeno sino a Bologna.

La Madonna del Casio, oggi al Louvre (1169), è l'opera che rese sempre conosciuta ed apprezzata la personalità artistica del Boltraffio. Al primo piano di un ameno, vasto ed arioso paesaggio e sotto un cielo luminoso, la Madonna, assisa su di uno sgabello, tiene sulle ginocchia il Bambino, seduto di fronte, che guarda innanti a sè e benedice con la manina chi sta alla sua sinistra. Attorno si vedono disposte in due gruppi, quattro grandi figure che pigiano, soffocano alquanto il gruppo divino. A sinistra è San Giovanni Battista ritto, di fronte, che guarda malinconicamente chi osserva il quadro, indicando con l'indice della destra la Vergine e il Bambino. Inginocchiato innanzi a lui con le mani giunte e in atto di venerare il Bambino, c'è un vecchio, di profilo: Giacomo Casio. Dal lato opposto, a destra, a riscontro simmetrico, San Sebastiano nudo, legato ad un tronco d'albero, veduto di fronte, con la parte superiore del petto e più ancora il capo rivolti di tre quarti verso il Bambino, e vicino a lui, tagliato quasi per metà dalla cornice del quadro, inginocchiato, di profilo, col berrettone in mano all'altezza del petto e una corona d'alloro in capo, il poeta Girolamo da Casio, uomo maturo, figlio del vegliardo che gli sta dirimpetto. In alto, nel cielo, un angioletto suona il liuto guardando in giù. Una piccola massa di alberi completa la composizione e la anima, come il poggio verde con alberetti nascenti dietro a San Giovanni e l'alberetto nello spazio libero dietro San Sebastiano.

La Madonna è una giovane e dolce matrona che ha conosciuta la maternità. È però una figura terrena, non più la Vergine ideale e divina dei quadri precedenti.

Il nostro pittore, lungi dalla scuola del Vinci e privo dei suoi modelli, qui si è valso di un ritratto. Quando saremo alla rassegna dei suoi ritratti muliebri vedremo tutta la simiglianza di questo busto della Madonna con quelli di una donzella posseduti dal conte Febo Borromeo in Milano, e più ancora con l'altro di Clarice Pusterla, che appartiene al generale conte Luchino del Mayno, pure in Milano. La relazione con questo ultimo ritratto esiste persino nello sguardo, tanto che sarei propenso ad affermare che il Boltraffio, dovendo fare la sua madonna bella e giovane, ripetè il ritratto eseguito, forse poco più di un anno prima, di quella avvenente gentildonna. Ma nel ritratto quella direzione dello sguardo è naturalissima, ideale e poetica, mentre in questa scena appare come di donna distratta: insieme col Bambino, guarda la folla dei divoti supplici innanzi l'altare.

La Madonna ha sul capo un drappo multicolore, coperto da un velo trasparente, che le scende dietro al collo e le avvolge il braccio destro.

La veste è purpurea, con ricami d'oro; le maniche hanno risvolti verdi; il manto, che dalle spalle scende ampio fino a terra, è di oltremare cupo con fodera giallo d'ocra e giallo paglierino. La mano sinistra, con cui trattiene il Bambino, non è più il solito gruppo di tentacoli secchi e staccati, ma una buona mano, copiata bene dal vero e luminosa di colorito. Il Bambino, paffutello, è una ripetizione, salvo una variante nella forma del capo e nello sguardo, del Bambino della Madonna Löser. Il colorito della sua carnagione ricorda assai quello del Bambino della Vergine Poldi-Pezzoli. Il San Giovanni Battista ricorda nell'assieme i tipi e lo stile del compagno di scuola, Marco d'Oggiono: ecco una figura robusta, che non ha più alcuna reminiscenza del tipo ascetico e magro tramandato dai bizantini alla scuola senese ed alla fiorentina, e rimasto perfino nelle opere del Verrocchio, il maestro di Leonardo. Bruno-rosso-dorato è il tono della sua carnagione, bruni i capelli, bruna la pelle di capra che gli copre ed avvolge il tronco. Il vecchio Giacomo Casio è pieno di fervore. Ha lunga veste rossa cremisina e manto nero. Il San Sebastiano è la figura del quadro più ideale e poetica per le belle ignude forme purissime. La testa, con la bella capigliatura ricciuta tra il biondo e il bruno, che scende abbondante sugli omeri, incorniciando il viso soave da gli occhi commossi rivolti verso il Bambino, è un capolavoro dello stile leonardesco. Le belle membra sono perfette, modellate con grande morbidezza; ma una delle gambe pianta saldamente a sostegno di tutto il peso del corpo, l'altra leggermente si alza e poggia a terra con la punta del piede: forma questa che ricorda le creazioni del Perugino e del Francia. Appare ad evidenza che il Boltraffio sia stato ispirato da qualche San Sebastiano del Francia, mentre fece sosta a Bologna, e vi si trattenne per eseguire il quadro. Questa bella figura ha la carnagione tenera, chiara, che spicca maggiormente per le poche gocce di sangue e per lo scialle che cinge i fianchi, dai colori azzurro-ferro, rosso e verde, e a righe giallo-paglia.

Quando il Boltraffio collocò vicino a questo santo la figura di Girolamo Casio, la cui cetra risonò delle lodi del dipintore, pensava egli a qualche ritratto del Petrarca o del Boccaccio, e volle a loro simiglianza presentarci il poeta? L'espressione però non è felice in cotesto personaggio coronato d'alloro, per quelle sue forme alquanto volgari e la faccia in sussiego. Il fondo di paese, semplice, grandioso, è sparso di colli azzurri digradanti verso l'orizzonte. Il colorito in generale è caldo e potente, l'intonazione delle carni è vigorosa e rossiccia a sinistra, più lattea a destra.[1] L'esecuzione è, come di solito nel Boltraffio, a pezzi commessi

[1] Le condizioni del dipinto non consentono uno studio compiuto, sino a che non sarà liberato della vernice densa e colorata che lo vela in più parti. Persino le dita

di musaico; ma intanto un mutamento nel processo tecnico si sta compiendo dal nostro pittore. Nella tavola dei due donatori il colore è steso a velature successive e innumerevoli; le gradazioni di tono, le mezze tinte, le ombre, tutto è ottenuto a velature sovrapposte, con colore liquido. Nella Madonna Casio, invece, il colore è denso. Il Boltraffio ha avuto occasione di vedere e studiare opere di altri artisti, capitando a Bologna al ritorno dalla Toscana, o recandovisi direttamente. Non sappiamo quale strada Leonardo e i suoi seguaci presero lasciando Milano, e neppure se il Boltraffio arrivasse solo a Bologna; ma la maniera tecnica della sua tavola di Bologna palesa che egli si conformò ai saggi della tecnica di altri artisti.

È noto che il Vasari, alla fine della sua Vita di Leonardo, parlando del Boltraffio e di quest'opera, scrisse che egli vi aveva segnato il proprio nome, quello del Vinci suo maestro e l'anno 1500. Il Lanzi, nel parlarne a sua volta, disse che la scritta non si leggeva più; e Ignazio Fumagalli, che vide la tavola a Milano nella Galleria di Brera, avvertì come « il poco spazio che rimane nel basso tra le figure e la cornice fa con fondamento arguire che in occasione di antico ristauro o adattamento sia essa stata tagliata ». [1]

La Madonna di Lodi fu dipinta dal Boltraffio, otto anni dopo, nel 1508; ma tra la Madonna Casio e questa si possono classificare altre pitture del Boltraffio. Tuttavia ne discorriamo subito, perchè ci serve come termine di paragone. La Vergine tiene il Bambino tra i Santi Sebastiano e Giovanni Battista, il quale presenta e protegge un divoto, che riceve la benedizione dal Bambino. Il divoto è il nobile lodigiano Oldrado da Ponte, o Pontano, che ordinò il quadro nel 1508, per la propria cappella nel Duomo di Lodi, ove rimase sino al principio di questo secolo.

Nel 1811, quando il Fumagalli lo descrisse e ne diede l'incisione, era già stato tolto dal suo luogo d'origine, e si trovava presso il signor Giuseppe Sanquirico, in Milano. Quindi, passato nelle mani di altri privati, fu per ultimo comprato dall'antiquario Baslini, che lo mandò oltr'alpi. Oggi è a Presburgo, presso il conte Palffy.

La composizione segna un progresso. È vero che le figure si vedono ancora non raccolte nell'azione, cioè non compartecipanti ad un'azione, ad un pensiero o sentimento unico: la Madonna è impassibile, e sogguarda al Bambino pensando ad altro; San Giovanni pure poggia, distratto, una mano sulla spalla del patrizio; San Sebastiano, come se udisse una voce dal cielo, guarda in alto; soltanto il Pontano inginocchiato, pieno di divo-

della mano destra della Vergine sono ricoperte di una tinta lillacea, la stessa passata qua e là sulla sciarpa.

[1] Fumagalli dà le dimensioni 1.85 × 1.83; il catalogo del Louvre 1.84 × 1.86.

zione e di fede, riceve la benedizione dal Bambino, che lo mira affettuosamente; però nell'insieme si nota già una maggiore unità, una omogeneità superiore alla Madonna Casio, un effetto grandioso, derivato forse dall'esempio o dallo studio delle « Sante Conversazioni » vedute dal Boltraffio nei suoi viaggi verso Roma.

La Madonna ha la testa ideale, di un ovale bellissimo, con l'abbondante chioma che l'inquadra signorilmente, ma la mano destra colle due dita staccate è bruttissima. Il Bambino, grazioso e piacevole, è una imitazione di quello della «Madonna delle rocce», e più diligente degli altri eseguiti nel quadro della Madonna Borromeo (72) e della Madonna di cui esiste la copia antica all'Ambrosiana (256). Il quadro della « Vergine delle rocce » ha servito ancora di modello al Boltraffio pel fondo di grotta a massi granitici, aridi e selvaggi.

Il San Giovanni, forse soltanto a cagione del restauro, appare pesante e con un brutto braccio. Il nobile Oldrado da Ponte, o Pontano, è rivolto di tre quarti, disinvolto, animato. Possediamo all'Ambrosiana (sala dei disegni, terza cornice della zona inferiore) il primo studio dal vero, il ritratto del gentiluomo che Boltraffio fece in disegno per questo quadro: è un pastello che ci mostra il donatore a mezza figura, di tre quarti a destra, con la mano sul petto, la veste rossa molto aperta; e benchè svanito e sfregato, è importante per la larghezza del fare e la vita e naturalezza dell'espressione. In ultimo farò ancora notare quanto la figura del San Sebastiano rammenti lo stile di Luca Signorelli: pare ricavata da una delle sue grandi istorie della cappella del Duomo d'Orvieto, e per l'atteggiamento drammatico e declamatorio contrasta con la calma e l'austerità dello stile del Boltraffio.

Le sante del Monastero Maggiore in Milano, ventisei ammirabili mezze figure di sante che il nostro pittore dipinse ad affresco in altrettanti tondi, al di sopra delle porticine che suddividono in tanti scomparti la balconata del coro interno del Monastero Maggiore di Milano, vanno classificate fra la Madonna Casio e la Madonna di Lodi. Il tempo della ricostruzione della chiesa e lo stile di queste figure indicano chiaramente la loro data. Dall'*Arte in Milano,* di G. Mongeri, apprendiamo che la ricostruzione della chiesa di San Maurizio, annessa al Monastero Maggiore delle vergini claustrate benedettine di Milano, ebbe principio nel 1503, e fu continuata lentamente, così che la sua facciata ebbe compimento soltanto nel 1519. La parte più antica di questa riedificazione è il coro, spazioso quanto la parte anteriore della chiesa, aperta al pubblico. Dovette quindi essere fabbricato poco dopo il 1503 e ben presto adornato di pitture. Il Boltraffio dovette eseguirle due o tre anni dopo il 1503, forse prima di fare la Madonna di Lodi, la cui testa ha molta

analogia con quelle di parecchie di coteste sante. Il Mongeri, sempre nell'*Arte in Milano,* parlò con entusiasmo di queste figure; e disse che la bellezza lombarda vi brilla in tutto il suo splendore e in tutta la sua purezza; vi trovò l'ispirazione leonardesca e le reminiscenze della testa della *Ferronnière* del Louvre, ma non sospettò il nome dell'artista. Il Morelli pel primo disse che quelle sante possono bene essere state dipinte dagli scolari del Boltraffio, sopra cartoni di lui, e di alcune ammirò la rara bellezza. L'attribuzione del Morelli fu riconosciuta verosimile, e quei tondi furono poi indicati come lavori del Boltraffio; ma non si parlò più degli scolari suoi, poichè non vi sono opere le quali facciano sospettare che il Boltraffio abbia educato scolari. Passiamo brevemente in rassegna quei tondi, cominciando dalla porta per cui i visitatori entrano nell'ambulatorio, forse la stessa dalla quale in antico entravano le suore.

PRIMO LATO RIVOLTO AD OCCIDENTE.

1. Santa dell'ordine benedettino, con giglio fiorito e libro, le mani giunte. A destra una colomba con nimbo dorato. Fondo azzurro di cielo (identico in tutti e 26 i tondi). Affresco assai svanito.
2. Santa Barbara, con libro, palma e torre. Di carnagione rossa accesa.
3. Santa con palma e libro. In capo leggiera acconciatura di velo; abito ricco del Rinascimento; nimbo dorato. Pittura assai semplice.
4. Santa con palma, giglio fiorito e libro.
5. Santa con palma e libro. Un angiolo scende dal cielo a deporle sul capo una corona di fiori d'arancio. Donna formosa, magnifica.
6. Santa con palma, le mani giunte; diadema in capo, abito signorile del tempo (Santa Giustina?). Figura grandiosa.
7. Sant'Orsola e le Vergini sue compagne. Tiene bandiera, palma e libro, ed ha la corona in capo. Le sue compagne hanno l'ornamento della fronte detto *ferronnière*.
8. Santa con palma e libro. Espressione timida.
9. Santa con spada, palma e libro (Santa Giustina? Vedi n. 6). Pittura guasta.
10. Sant'Apollonia, con le tenaglie e un dente, e una palma. Figura magnifica, guasta nelle vesti.

Nel lato settentrionale, verso la chiesa, la serie è interrotta.

Secondo lato rivolto ad oriente.

11. Santa Lucia, tiene uno stilo con gli occhi infilzati, un libro e la palma. Donna formosa, larga, bene disposta entro il tondo.
12. Santa Caterina con la palma, la ruota e un libro; la corona regale in capo, l'abito di broccato. È una delle più belle della serie.
13. Santa Maria Maddalena (?), con un libro, la palma e il giglio fiorito. Ha le trecce sparse sulle spalle. Figura meravigliosa.
14. Santa con un libro e la palma, tra due bestie feroci. È alterata dal restauro.
15. Santa con velo acconciato artisticamente sul capo; con un libro e la palma. È di maniera larga.
16. Santa Rosa (?), coronata di fiori d'arancio, reca un canestro di fiori. La più ideale e la più bella di tutte le sante qui ritratte.
17. Santa con la palma e un libro. La testa è bellissima, ma ripassato è il contorno delle mani, e ridipinta la veste.
18. Sant'Agnese con l'agnello e la palma. La testa bella, ma fredda, e le vesti sono ridipinte.
19. Sant'Agata, reca in un piatto le sue mammelle; tiene la solita palma. I capelli formano un'ampia massa, la veste è ridipinta.
20. Santa di ordine monastico, con un libro. Figura bella, timida, ma assai guasta.

Terzo lato rivolto a mezzodì.

(*Tondi più piccoli*).

21. Santa con palma. Ridipinta.
22. Santa con libro e palma. Ridipinta.
23. La Vergine Maria (?). Il bel viso è intatto, ma sono ridipinte le vesti.
24. Santa con palma e libro. Ridipinta.
25. Santa con palma e libro. Ridipinta.
26. Santa con palma e libro. La testa è intatta, ma ridipinto tutto il resto.

Di molte di queste sante non vedo la possibilità d'indicare il nome; l'artista non appose alcuna leggenda esplicativa. Sono graziose figure che si susseguono tutte così belle, piacevoli, sorridenti, che non si sente neppure una certa monotonia. La composizione e la disposizione loro nel

tondo è sempre felice. I tipi sono calmi, sereni, belli, ideali; alcuni di una genialità e di sublime poesia leonardesca. Sopra tutte Santa Rosa (16), creazione ideale che può ben esser detta la più bella opera della scuola leonardesca. Poi viene, per grado di bellezza, Santa Caterina (12); e seguono Maria Maddalena (13); la santa con velo (15); Sant'Agata (19), ecc. Dall'esame dell'intonazione delle carni, in questi tondi, mi pare che si possa notare come esse appaiano per lo più opache, il che in molti dipinti avviene per l'alterazione del tempo e la scomparsa della velatura; ma, come lo provano parecchi di questi affreschi, la tendenza ad una tale intonazione poco trasparente era pur una caratteristica del Boltraffio. Alcuni di cotesti ammirabili volti sono di puro stile leonardesco, nel tipo, nella morbida ombreggiatura e nell'espressione ideale; molti poi riproducono quel tipo, con quel perfetto ovale del viso, di cui abbiamo anche veduto un bel saggio nella Madonna di Lodi.

La Madonna del donatore a Sant' Onofrio, in Roma, assegnata per lo addietro a Leonardo da Vinci, fu riconosciuta dal dott. Frizzoni per opera del Boltraffio e confermata per tale dal Morelli. Tutti conoscono questa grande lunetta dipinta sulla parete del corridoio del cenobio di Sant'Onofrio, là ov'è la cella del Tasso. Sopra un fondo d'oro, che imita il musaico, la Madonna è dipinta, seduta di fronte, col Bambino sulle ginocchia, che benedice un vecchio e austero divoto. Il Morelli, pur rimpiangendo le infelici condizioni in cui fu ridotto l'affresco, lo disse riconoscibile per opera del Boltraffio, non foss'altro per l'alto ovale della testa della Vergine, molto caratteristico per l'artista. È lo stesso ovale che abbiamo ammirato nella Madonna di Lodi e nelle teste di sante del Monastero Maggiore: e noto che il divin Bambino è proprio quello tipico del Boltraffio nelle Madonne di Berlino, del Löser e del Crespi; il divoto è nello stesso stile dei due divoti della tavola di Brera e dei due Casio nella tavola del Louvre. E, se non basta ancora, farò notare che quella certa mano sinistra della Madonna a dita staccate che sembrano i tentacoli di un polipo, è una difettosa caratteristica del Boltraffio, quale non si nota negli altri pittori lombardi.[1]

Quando dipinse quest'affresco il Boltraffio? Se stiamo a certa nota di Leonardo, quegli avrebbe fatto parte del suo seguito in Roma nel 1513. Ma non vi era stato anche prima? La Madonna di Lodi del 1508 lascia intravvedere di un viaggio nell'Italia centrale sin da quel tempo. La figura rigida del donatore, il tipo del Bambino, particolare alle opere giovanili

[1] La stessa Madonna di Sant'Onofrio, ma con variante nella figura del divoto, vedesi nel disegno del monumento del vescovo Brusati, in San Clemente, a Roma, dato dal Tosi e poi dal conte Gnoli. (*Archivio storico dell'Arte,* 1893).

del Boltraffio, il difetto della mano della Madonna, farebbero pensare più facilmente ad un periodo meno lontano dalla data della Madonna Casio. Ad ogni modo, nonostante il deterioramento dell'affresco, la grandiosità della figura della Madonna ha già qualche cosa di classico, di formoso, che si addice all' ultimo periodo della operosità del Boltraffio.

La Madonna Lochis, della Galleria di Bergamo (n. 137), uno dei pochi tondi della scuola lombarda, è su tavola del diametro di 57 centimetri. Qual contrasto per l'assieme ed il tipo con le prime sue Madonne! Tiene dinanzi a sè, sul tavolo, il Bambino che allatta, e pel modo con cui lo allatta è simile alla seconda delle Madonne del Museo Poldi in Milano, e alla Madonna della Galleria Nazionale di Londra. Sul parapetto, accanto al Bambino, c'è un libro ed un fiorellino. La Madonna, dal volto ovale perfetto, ha in capo graziosamente avvolto un turbante e su questo un velo. La carnagione si fa sempre più calda. Il manto è azzurro intenso e la veste di porpora viva. In tutto questo accordo potente di colori non potrebb'essere estraneo l' influsso del Solari. Il pregio maggiore del dipinto è nella classica bellezza delle linee, nella pienezza delle forme e nell'effetto del chiaroscuro: pregio che dinota come l' influsso del soggiorno di Roma vada crescendo.[1]

La Madonna di Budapest dà la più forte testimonianza di tal soggiorno. L'artista ha ritratta una giovane donna col suo figlioletto, seduto sopra un cuscino, ed accanto al gruppo è collocata una coppa, la quale poi verrà sostituita dal vaso con la pianticella fiorita, che il Divin Bambino vorrà cogliere. Le forme di entrambe le figure rivelano il periodo romano in cui il Boltraffio subì l' impressione dell'alma Roma e delle forme ampie e poderose di Michelangelo, di Raffaello e di Sebastiano del Piombo. Il disegno, può essere stato eseguito anche lungi da Roma, al ritorno in Lombardia; ma è innegabile che il tipo della Madonna sia più formoso e più scultorio ancora del solito, che la reminiscenza dell' ideale leonardesco sia alterata dalla ricerca di forme più plastiche. Il Bambino non conserva l'atteggiamento dei motivi leonardeschi ripetuti dal Boltraffio nelle opere precedenti, anzi è pesante, grosso e pieno. D'altra parte è cresciuto l'effetto generale del chiaroscuro, delle masse. Qui si nota insomma progresso nello stile e diminuzione di spontaneità. Ma questo fu solo uno studio, forse lasciato incompiuto dall'artista, che senza rinunciare alla grandiosità acquistata a Roma, presto ritornerà all' ideale antico ed alla sua poesia, e rifulgerà nella Santa Barbara di Berlino e nella Madonna di Londra.

[1] La stessa Galleria ha un'altra Madonna lattante (135), che per qualche tratto si avvicina al Boltraffio, ma è troppo ridipinta.

La Madonna con Bambino del signor Prospero Negri di Milano, troverebbe qui il suo posto, sebbene conservi alcuni particolari arcaici nel filare di perle coralline appeso nel fondo, nel nimbo veduto in iscorcio e nel manto sul capo della Madonna; ma l'ovale del viso è quello raggiunto nelle sante del Monastero Maggiore, il Bambino è affine a quello della Madonna di Budapest.

La Santa Barbara della Galleria di Berlino, una delle figure più grandi che il Boltraffio abbia dipinto, è in tavola alta m. 1.70 e larga m. 1.11. Il Bianconi la vide ancora al suo posto, alla fine del secolo scorso, nella sacrestia piccola della chiesa di San Satiro in Milano (*Nuova Guida di Milano,* 1795). Nel 1821 era già dalla collezione Solly passata al Museo di Berlino (n. 207). La Santa è in piedi, ammantata, e tiene un gran calice con ambe le mani. Nel fondo si ergono a destra rocce nude, a sinistra sorge una torre merlata, e in lontananza si vede un altro castello turrito in riva a un lago e dietro ad esso catene di monti. La figura è maestosa e statuaria. La bella testa, dall' ovale bellissimo, è inquadrata da folta capigliatura. In capo ha la corona e il monile detto *ferronnière,* Lo sguardo è come al solito pensieroso, vago, distratto, come di persona che sia rimasta a lungo in un medesimo atteggiamento. Lo studio dal vero per questa testa è conservato all'Ambrosiana, nel celebre cartone o pastello n. 261, il notissimo busto di donna bionda, grande quasi al vero, con capelli increspati ed un velo che le avvolge il viso.

La Madonna della Galleria Nazionale di Londra (728) è su tavola, due terzi del vero: pervenne alla Galleria Nazionale dalla raccolta Northwik nel 1863; non si sa dove fosse prima. Seduta di fronte, tiene sulle ginocchia e allatta il Bambino, il quale lascia un momento il seno materno per guardare l' osservatore con un certo fare maliziosetto. È paffuto, già grosso e pesante, tanto che la Madonna deve tenerlo con ambe le mani. Attorno ai fianchi del corpo nudo ha una fascia scura come quella del suo compagno nel Museo Poldi-Pezzoli, tutta di un nero intenso con ricami d'oro. La Madonna, bella e avvenente giovane, di forme matronali, con lo sguardo abbassato, osserva affettuosamente il Bambino. Il Boltraffio ha fatto qui, come al Monastero Maggiore, uno sforzo per dare alla Vergine una capigliatura leggera, che scende increspata a ciocche lunghe e ondulate sulle spalle e sul petto. Il tipo del viso è ancor quello della bella donna del cartone dell'Ambrosiana (261), ancor più nobilitato di forme. La modellatura e il chiaroscuro sono di morbidezza leonardesca meravigliosa. Le mani della Vergine sono le più belle che il Boltraffio abbia disegnato e dipinto; e con esse si fa perdonare le brutte mani di una volta. Il colorito forte, intenso e di profonda armonia, completa il capolavoro. Sopra una tenda verde-oliva, sparsa di fiori d'oro, spicca la

Vergine monumentale; ha i capelli d'un bruno caldo, la veste di color amaranto; attorno al capo ed al petto le gira un velo azzurrognolo dalle luci d'argento; il manto, che l'avvolge oggi, appare verdastro più che turchino, e forse così l'avrà già dipinto il Boltraffio. Il Bambino stacca alla sua volta col corpo luminoso e la capigliatura bionda, lumeggiata di giallo d'oro. A destra e sinistra due lembi di cielo e di paese azzurro e caldo. Il chiaroscuro ed il colorito sono armonici e di effetto potente; grandiosa, calma e serena è tutta l'opera bella.

***

La rassegna dei quadri di soggetto religioso del Boltraffio non è punto terminata. Non intendo alludere a qualche altro quadro di Madonna, di cui non mi fu dato conoscere il luogo di rifugio, e non alludo neppure alla Madonna col Bambino, di cui il Morelli parla nel suo terzo volume a pag. 139, e che egli vide nel 1869, in un'esposizione pubblica, sotto il nome di Fr. Melzi; ma mi riferisco alla serie delle mezze figure o busti del *Salvator Mundi.*[1]

Il Salvator Mundi è oggi conosciuto in cinque tavole del Boltraffio, appartenenti al periodo dal 1490 al 1499, come può ritenersi esaminandone lo stile, il tipo e la tecnica.

In casa Busca-Sola a Milano abbiamo il saggio più antico di questa piccola serie: è una testa di fronte del Redentore giovane, dallo sguardo dolce, malinconico e pensieroso; se non fosse per la lanuggine rossiccia al mento e per i tre raggi d'oro disposti in croce intorno al capo, si crederebbe di veder ritratta una giovinetta. Il colorito è, come al solito, acceso, di poca trasparenza; e i capelli sono rossicci. La forma del capo è alquanto allungata.

Nella Galleria Borromeo, pure in Milano, una piccola tavoletta di forma quasi quadrata (n. 42) offre un esempio di un primo grado nello sviluppo della rappresentazione. Abbiamo già un busto; ma mancano ancora le mani ed il globo. È pure visto di fronte; sul capo, da cui scendono i capelli color bruno d'oro, ha una ghirlanda o corona di edera. Il viso giovanile ed imberbe è di ovale assai grazioso.

Nella Galleria Morelli, all'Accademia di Bergamo, appare svolto pienamente il concetto del Boltraffio (n. 22). Il Redentore, dodicenne, si vede a busto, di fronte: benedice con la destra, e tiene con la sinistra (che non

[1] L'arch. T. V. Parravicini, nel volume III dell'opera *Le arti del disegno in Italia,* accenna ad un *Cristo colla croce,* del Boltraffio, che era presso il rettore Daverio, ma non ne ho potuto ritrovare la traccia.

si vede) il globo crucigero del mondo; la capigliatura fluente castana, a ciocche, è coronata di edera. L'intonazione generale è calda e luminosa: la carnagione è dorata, la tunica di un bel rosso vivo, il manto verde; grosse perle e pietre preziose arricchiscono l'orlo della tunica e la stola che la traversa a croce. È ineffabile la grazia giovanile del Redentore e la freschezza limpida, vivace dell'effetto generale e del colorito. Il tipo, l'ideale artistico e la padronanza della tecnica leonardesca a velature avvicinano questa gemma, sì per lo stile che per il tempo dell'esecuzione e per l'alto pregio, alla celebre Madonna del Museo Poldi-Pezzoli.

Un disegno all'Accademia di Venezia e un altro nell'Ambrosiana mi sembrano studi preparatorî per questo soggetto del *Salvator Mundi.* Il disegno di Venezia (n. 479), esposto come studio della mano di Leonardo, è condotto a penna con color di seppia leggerissimo. Una graziosa e vispa giovanetta, dal viso pienotto, dal collo sottile, dallo sguardo vivo e capriccioso, dalla bocca graziosa, è veduta tutta di fronte. Dal capo coronato di una ghirlanda di foglie disegnate con somma diligenza scendono a destra e sinistra due grandi ciocche di capelli inanellati, studiati con vero amore. In questa poetica e ideale paginetta non solo si ravvisa lo studio pel Redentore o *Salvator Mundi* della Galleria Morelli, ma si vedono spuntare gli ammirabili busti di Sante del Monastero Maggiore.

L'altro disegno, che è nell'Ambrosiana, è condotto a creta rossa, con brio e con grande accuratezza: raffigura una bella giovane (testa e collo sino alla fossetta sternale) dall'ovale del viso armonioso, dai lineamenti più puri e più leonardeschi di quelli della testina di Venezia, con bei capelli inanellati e senza ghirlanda in capo.

Nella raccolta del nobile signore G. B. Vittadini in Arcore, presso Milano, raccolta formata con rara competenza, abbiamo la quarta tavola col soggetto del *Salvator Mundi;* ma non più il giovanetto dodicenne, bensì l'uomo adulto, anche in dimensioni maggiori degli altri quadri esaminati sin qui. Il Redentore, mezza figura, di fronte, al vero, alza la destra in atto di benedire, e tiene nella sinistra il globo sormontato di una piccola croce; l'aspetto è solenne, lo sguardo fisso, penetrante; epperò in tutto l'assieme mostra una certa rigidezza. Il viso ovale, lungo, inquadrato da abbondante capigliatura inanellata d'un bruno rossiccio intenso, e con lanuggine al mento e leggieri baffetti, ha tuttavia l'aspetto muliebre. La carnagione accesa del volto trae persino al vinaceo, le ombre sono nerastre, mentre le mani chiare sembrano al confronto lattee. La destra è disegnata, studiata nelle sue forme anatomiche e modellata da degno allievo del Vinci. La veste d'un rosso-cinabro vivissimo e la stola nera incrociata sul petto sono adorne di rabeschi e nodi dorati, condotti con gran cura e precisione, i quali ricordano i motivi ornamentali della vecchia scuola

lombarda, veronese e padovana, che Leonardo si compiacque svolgere, perfezionare ne' suoi studi o disegni, così che si è giunti ad attribuirgliene l'invenzione. Il manto turchino ha il risvolto azzurro, il globo è di color cobalto. Il tratto di manica bianca luminosa, da cui esce la mano destra, reca una nota piacevole in questo accordo potente, armonioso, di colori vivissimi e profondi, ottenuto con la tecnica leonardesca delle soprapposizioni. Si sente il solito lavoro di commesso, e tuttavia la testa si fonde bene nel fondo oscuro, che accresce mistero alla strana apparizione di questa figura ieratica. La sua rigidezza e la tecnica diligentissima, secondo i precetti leonardeschi, m' inducono ad anteporre questa tavola alle tre tavolette del *Salvator Mundi* dodicenne, e a ritenerla più vicina alla Madonna Crespi che alla Madonna Poldi-Pezzoli.

Il Salvator Mundi, di proprietà del principe Trivulzio in Milano, entra pure in questa serie. Era stato esposto alla mostra d' arte antica a Brera nel 1872, e ammesso da tutti per opera del Boltraffio.

III.

I ritratti.

Era ben naturale che un artista poco propenso alle composizioni ed alle grandi ancone d'altare, dotato di speciali qualità per lo studio, l'interpretazione e la riproduzione fedele del vero, e che nelle Madonne Casio e di Lodi, come nel frammento di Brera, ci ha dato splendide effigi di personaggi, di donatori, dipingesse volentieri e molto bene i ritratti. Non ne conosciamo ancora molti, ma il loro numero va crescendo; alla sola recente esposizione del *Burlington Fine Arts Club* di Londra ce n'erano due, oltre a una testa ideale, e di quei due, uno riesciva del tutto nuovo a molti studiosi. I ritratti idealizzati, ossia le teste ideali, formano un ultimo gruppo, di cui discorreremo dopo i ritratti, de' quali diamo qui il novero.

Il ritratto di Lodovico il Moro (busto un terzo del vero), posseduto tra tesori d'arte dal principe Gian Giacomo Trivulzio, è certo anteriore al 1499; vedesi di profilo a sinistra e palesa tutta la dignità, l'orgoglio, la ferma volontà, l'indole astuta del duca. Contrariamente alla tradizione storica, non ne rende il colorito fosco, moro, nè i caratteri di crudeltà che invece si osservano nel ritratto della pala di maniera dello Zenale nella Pinacoteca di Brera (n. 87). Il berretto di velluto nero è adorno nell'orlo inferiore di una perla e della iniziale M ricamata in oro. La capigliatura abbondante e biondo-bruna scende compatta. Sporge l'orlo bianco della camicia dalla ricchissima veste di stoffa color verdastro adorna a ricamo

degli stemmi e di tutte le imprese del duca; la pennellessa, il freno, il fiammante, la colomba, le nubi, ecc. Il profilo fermo e preciso nel disegno, l'atteggiamento di tutta la persona, palesano ancora il pittore che ha formato la sua prima educazione artistica presso i vecchi maestri lombardi, mentre la inarrivabile finitezza della esecuzione e del colorito provano l'immenso progresso ottenuto per gli ammaestramenti di Leonardo.

Il busto di un giovane eseguito per il poeta Casio, che il duca di Devonshire concesse all'esposizione dei maestri lombardi del *Burlington Fine Arts Club* di Londra, nello scorso giugno 1898 (n. 46), era stato sempre attribuito a Leonardo da Vinci. Probabilmente la sua restituzione al Boltraffio è dovuta al signor Herbert F. Cook, ordinatore della mostra e autore del catalogo. Il giovane signore, in mezza figura, visto quasi di fronte, ha gli occhi grandi e pensierosi, l'ovale fino, la bocca ben delineata; la capigliatura scende inanellata fluente sulle spalle, adorna di una *ferronnière* o filetto nero con un ricco monile di rubino e di perla nera. Tiene la mano destra nel taglio del vestito di velluto azzurro intenso con rovesci di seta azzurra; le maniche sono di tono bruno freddo nel braccio, e nell'avambraccio di ocra rossa, con ricami d'oro e una perla bianca. Sopra si stende l'orlo largo della camicia con monile a croce, con rubini e perle ed uno zaffiro nel centro. La carnagione è di tono caldo aranciato.

Qui si porge l'occasione di notare un particolare, un accessorio delle pitture del Boltraffio di non piccolo interesse, cioè le gemme del diadema o corona della Madonna Poldi, del berretto di Lodovico il Moro nel ritratto di casa Trivulzio, dell'abito nel ritratto del duca di Devonshire. Boltraffio è troppo poco inventivo e fantastico per dotarne a capriccio le sue figure; è certo quindi che facevano parte dell'ornamento, della foggia del vestire dei signori del tempo suo, e perciò prendono notevole importanza nella storia dell'oreficeria e nella storia del lusso e del costume del Rinascimento lombardo.

Tornando al ritratto del nostro giovane gentiluomo, poichè dietro alla tavola, sotto ad un cranio, si legge l'iscrizione: « INSIGNE SVM IERONIMI CASII », conviene ritenere che la pittura fu eseguita per la famiglia Casio, celebrata nella pala del Louvre; e anche questo ritratto va quindi classificato intorno all'anno 1500.

Il ritratto di Clarice Pusterla, già tra i capi d'arte della nobile famiglia della Porta, ed ora del signor generale conte Luchino del Mayno, esposto a Brera nel 1872 al n. 95, trova qui il suo posto per la rassomiglianza già avvertita dei lineamenti della leggiadra gentildonna con quelli della Madonna Casio. Ecco, dopo il cartone dell'Ambrosiana (261), semplice studio, il primo vero ritratto muliebre che dobbiamo descrivere. È il busto di una ventenne, sentimentale, veduta di tre quarti, col capo leggermente

abbandonato sopra una spalla, la capigliatura spartita, liscia, abbondante e piovente sugli ómeri in due masse uniformi; in capo una *ferronnière* con monile sulla fronte. Il petto, molto scoperto, più del consueto nelle Madonne del Boltraffio, è adorno di due collane. L'abito nero, con semplice ricamo nell'orlatura, è di color nero bruno; le maniche della camicia, bianche, a sbuffi, escono in mezzo ai tagli della veste rossa cupa. Può notarsi qui l'antagonismo tra il contorno fermo e preciso, non fuso nell'atmosfera, su fondo di stile della vecchia scuola lombarda, e la modellazione delle guance morbida, leonardesca.

Il ritratto di giovane dama, del conte Febo Borromeo in Milano, è pure un busto di tre quarti a sinistra; per lo stile ricorda l'altro di Clarice Pusterla, ma produce l'impressione di una giovane più ingenua e tenera. Si ripetono qui pure i contorni recisi e la modellazione fusa e dolce. Un velo gettato sul capo e appena visibile, tanto è trasparente, accresce la leggiadria e la poesia verginale della dolce figura.

Il ritratto di donzella, già del marchese Pietro Isimbardi, fu esposto a Brera nel 1872 al n. 91; per eredità materna passò al senatore *marchese Emanuele d'Adda*, che lo conserva nella sua villa di Arcore. È una mezza figura di giovinetta dai 18 ai 20 anni, semplice, spontanea, graziosa, signorile, di tre quarti verso sinistra, che per lo stile concorda coi due ritratti precedenti, benchè differisca nel complesso. Il costume è multicolore: l'abito scollato con merletto di ocra scura e con lo sparato nero, il corpo di stoffa rosso-cinabro molto vivo e chiassoso, ma non trasparente, le maniche sono di turchino verdastro intenso, gli sbuffi bianchi. Una *ferronnière* intorno alla fronte ed una collana di perline nere completano il capriccioso abbigliamento. La carnagione è calda, luminosa. Tanta luminosità e tanta forza e armonia del colore fecero che Giovanni Morelli pensasse ad Andrea Solari; ma la fermezza del disegno e il confronto degli altri ritratti venuti in luce accennano sicuramente al Boltraffio.

Il ritratto virile della raccolta del dott. Gustavo Frizzoni in Milano e *quello del signor Lodovico Mond* in Inghilterra, appartengono pure all'ultima fase dello stile del Boltraffio e rappresentano lo stesso personaggio, nel primo di fronte, nel secondo di profilo. Ma nel quadro della collezione Frizzoni appare di fronte, serio, grave, piuttosto pingue, con abito e berrettone nero, su fondo azzurro-verdastro scuro; nel quadro della collezione Mond (già nella raccolta Estleake ed esposto alla *New Gallery* nel 1898, poi nel giugno 1898 all'esposizione del *Burlington Fine Arts Club,* n. 48), visto di profilo, sembra un po' magro, truce d'aspetto e taciturno. Ci voleva la corrispondenza del costume, del colorito e dello stile per far rilevare l'identità del tipo e del personaggio; ma intanto può dirsi che il Boltraffio così naturalista, di poca potenza inventiva, stentava a

scrutare e rendere con evidenza il carattere intimo, il pensiero e il sentimento de' suoi ritratti.

Il ritratto d'uomo del Museo di Berna (busto di fronte, leggermente rivolto a destra), del quale ignoro la provenienza, è stato riconosciuto, senza contestazione, del Boltraffio. Uomo pacato, calmo, dai 30 ai 40 anni, con berrettone nero, due masse compatte di capelli, abito di velluto stampato, sottoveste bianca, colletto alto e stretto, mantello a largo collo e rovescio di pelliccia, è tra il pensieroso e il distratto, come stanco della lunga seduta.

Il ritratto a pastello dell'Ambrosiana (260) ci presenta un uomo dallo sguardo più vivace e dal viso più animato. La somiglianza del berrettone o cappello di feltro, l'effetto e la disposizione delle masse della capigliatura folta e l'atteggiamento l'hanno fatto ritenere uno studio pel ritratto di Berna, ora ricordato. Basta farne il riscontro con le fotografie per rilevare che in questo la figura è più giovane e più magra, che i lineamenti, il tipo e l'espressione sono di altra persona. Lo stile e la tecnica del pastello ci conducono all'ultimo volgere della fase dell'evoluzione artistica del Boltraffio; e difatti esso è affine al suo vicino dell'Ambrosiana n. 261, bello studio di donna che ha servito al pittore prima per la Santa Barbara, poi per la Madonna di Londra.

Il pastello di giovane donna con corona di foglie, dell'Ambrosiana (esposto nella 3ª cornice della sala dei disegni, vicino a quella che contiene il ritratto del Pontano) ci presenta un busto, di tre quarti a sinistra, ed è libero, sciolto, largo nel fare, certo uno degli ultimi lavori del Boltraffio.

* * *

Nella Galleria Ambrosiana, al n. 279, è esposto, sotto il nome del Boltraffio, un ritratto virile, mezza figura di tre quarti a sinistra, con berretto ed abito nero, che con la destra inguantata impugna una spada e nella sinistra tiene un cartellino o foglio, e campeggia su una tenda cremisi. La camicia ha sul collo dei ricami neri. Il taglio del quadro, lo stile, la tecnica, escludono il Boltraffio; il dott. Frizzoni vi scorge con fondamento Bartolomeo Veneziano.

Anni sono all'impresa di vendita di Milano andò all'asta una mezza figura di donna di profilo a sinistra, con capelli rossicci a masse, veste nero-azzurra e manto verde, con una moneta d'oro in mano, che, per quanto sciupata dal restauro, produceva forte impressione dello stile del Boltraffio.

Ricorderò il ritratto di donna, busto della Galleria Borghese a Roma, ivi dato alla scuola lombarda genericamente; mentre nell'edizione italiana

dell'opera del Morelli (I, pag. 160, nota 1) si suppone che, liberato dal restauro, possa rivelarsi per opera del Boltraffio.

Il ritratto di dama in ricco costume, due terzi di figura di profilo a sinistra, già nella raccolta Castelbarco di Milano (Monasticolo), esposto come opera del Boltraffio nel 1894 alla *New Gallery* e poi di recente al *Burlington Fine Arts Club* (n. 44), ha con questo artista molta analogia nel tipo, nello stile e nell'effetto di chiaroscuro; ma il Morelli pensa che per la tecnica e il colore se ne allontani, e vada ascritto a Bernardino de' Conti. L'effetto scialbo, la brutta mano informe mi colpirono assai quando lo vidi a questa mostra e scossero la mia antica opinione favorevole al Boltraffio, fondata unicamente sull'esame della fotografia.

Infine anche i due ritratti in tondo nell'altra Galleria di quadri di casa Borromeo, all'Isola Bella, sono contestati al nostro pittore.

IV.

I soggetti ideali.

Pur serbandosi fedele al vero, senza del quale non si sentiva di produrre un'opera d'arte, il Boltraffio, ispirato dal divino senso dell'arte del suo maestro, riescì a creare figure, imagini ideali e poetiche, ornamento delle abitazioni private dei ricchi signori del Rinascimento.

Il giovane dalla freccia di Lord Elgin a Londra, anticamente nella raccolta del marchese del Gallo, ove era ritenuto « quale imagine di De Melzo », già stato ascritto al Boltraffio dal dott. Waagen, fu esposto al n. 47 nella recente mostra del *Burlington Fine Arts Club*, e rappresenta in mezza figura un bellissimo giovanetto, di fronte, col corpo appena verso destra, con una ghirlanda di foglie tra i biondi capelli fluenti ed una freccia in mano. È in ricco abbigliamento: sulla veste di color verde, intonato, caldo, ha una sopraveste di velluto rosso con rovesci neri; sul petto un monile di perle con topazio. La carnagione ha la solita intonazione accesa, brillante.

Il giovane dalla freccia della collezione, del signor Antonio Federico Frizzoni in Bergamo, ci dà lo stesso soggetto, in mezza figura di profilo a sinistra. Il nimbo con le parole S. SEBASTIANVS è un'aggiunta posteriore, con cui si volle trasformare in religioso il soggetto pagano. La tavola è alta m. 0.36, larga m. 0.27. Su un fondo nero emerge il bel giovane dalla carnagione chiara ma calda, modellata con grande finezza. Un tono roseo fiorisce le guance; il riflesso sotto la guancia è caldo dorato: le mezze tinte della guancia e del collo sono grige. I capelli bruno-chiari e

rossicci, con luci dello stesso tono più chiaro, si sciolgono come a bioccoli di lana, e sono adorni di una bella ghirlanda di edera. Il pettorale della veste è verde con ricami verdi su fondo nero; il manto, dalle maniche di color rosso vivo ed avambraccio di ocra gialla con ricami neri, è arricchito di pelliccia fulva. Il tono del colorito della mano è più caldo che non sia nel viso. La conservazione perfetta accresce il pregio di quest'amabile pagina di poesia pagana.

Il disegno di giovanotto di profilo, con corona di quercia in capo e folta capigliatura, nel Museo del Louvre (n. 384), ov'è attribuito al Boltraffio, sebbene rivolto in senso opposto presenta molta analogia col giovane dalla freccia di casa Frizzoni.

Il Narciso, appartenente a Sir Arthur Ellis ed esposto alla recente esposizione di Londra (n. 47-A), è più ideale ancora. In una grotta a rocce granitiche, dalla quale s'intravvede un ameno paesaggio a lago e distese campestri, e dinanzi uno stagno o vasca circolare d'acqua limpida, sorge il busto quasi di fronte, colla testa in profilo, d'un bellissimo giovanetto che si guarda candidamente nel riflesso delle onde. L'amenità del paesaggio, la splendida bellezza della figura rapiscono l'osservatore.

Il Narciso della Galleria degli Uffizi a Firenze è identico a quello di Londra, salvo che il quadro è tagliato, così che manca la vasca o stagno. È probabilmente lo studio preparatorio dal vero, ed è quindi anteriore all'altro. In molti punti il colore si è distaccato dalla tavola. È un giovane signore con gli stessi lineamenti e con lo stesso costume del giovane dalla freccia di casa Frizzoni, in Bergamo, poeticamente ritratto.

La esecuzione di queste quattro creazioni ideali del Boltraffio ci riconduce al suo periodo leonardesco per eccellenza, a quello della celebre Madonna Poldi-Pezzoli.

La donna con piatto di ciliege del Museo di Nuova York. Il Berenson, nella *Gazette des Beaux-Arts* del marzo 1896, pag. 200, accenna pure ad una figura di donna con corona di edera e giustacuore verde, che tiene un piatto di ciliege, opera del Boltraffio depositata nel Museo Metropolitano di Nuova York con la collezione Marquand.

Disegno a Londra nella raccolta Malcolm del B. M., al n. 39. È un disegno di testa giovanile di dolcissima espressione, segnalato nell'*Archivio storico dell'Arte* (1897, V, pag. 356) dal signor Löser, possessore della bellissima Madonna ricordata in principio di questo studio.

Disegno della Galleria degli Uffizi, classificato tra quelli di Leonardo al n. 425. Testa di giovane donna di fronte, con lo sguardo basso, i capelli inanellati e divisi sulla fronte. (Vedi catalogo di Nerino Ferri). Il Morelli lo dichiarò di uno scolaro di Leonardo, ed il signor Löser lo ritiene del Boltraffio. È a punta d'argento.

V.

Saggio di una classificazione delle opere conosciute del Boltraffio.

Abbiamo passato in rassegna per gruppi le opere di questo pregevolissimo artista, che è considerato il più grande fra gli allievi diretti di Leonardo da Vinci, ammesso che il Luini non abbia ricevuti ammaestramenti personali dal sommo fiorentino. Abbiamo constatato quanto sia esatto il giudizio che da tempo è stato dato di lui. Il Boltraffio concepiva le proprie creazioni con grandiosa ed austera solennità e le rivestiva delle forme più elette del vero, da lui riprodotte con sincerità e scienza degne di un seguace di Leonardo. Talora egli riescì anche a rapire al maestro dei sorrisi, la tenerezza del sentimento e della bellezza muliebre, la magìa del chiaroscuro, la finitezza; ma gli mancò la facilità e la potenza necessaria per le grandi composizioni.

Della vecchia scuola lombarda assunse tendenze e maniere che lo vincolarono per alcun tempo, e tardi passò a Leonardo, e infine si accostò al modo di dipingere più generalmente in uso presso i suoi contemporanei, guardando specialmente ai Veneziani ed al Francia.

Queste osservazioni tecniche, congiunte ad altre sullo stile ed a pochi riscontri di date e di epoche, formano gli elementi ancor molto limitati per la classificazione cronologica delle sue opere. Eccone un primo tentativo.[1]

[1] Gli scritti che ho consultato e che trovai utili, tanto per le notizie che per gli studi critici, intorno a Giovanni Antonio Boltraffio, sono:

Vasari nella Vita di Leonardo e nella nota del Milanesi. (Edizione Sansoni, 1879).
Lomazzo, *Trattato della Storia della pittura.* (Lo nomina una volta sola).
Lanzi, *Storia Pittorica.* Edizione di Bassano, 1809, volume IV.
Ignazio Fumagalli, *Scuola di Leonardo da Vinci.* Milano, M DCCC XI.
E. Mongeri, *L'arte in Milano.* Milano, 1872.
T. V. Paravicini, *Le arti del disegno in Italia.* Parte III. Milano, F. Vallardi, 1879.
Woltmann e Woermann, *Geschichte der Malerei.* Vol. II. Lipsia, Seemann, 1882.
Gian Paolo Richter, *Opere letterarie di Leonardo da Vinci.*
Giovanni Morelli (Lermolieff), *Kunstcritische Studien.* Tre volumi, Lipsia, Brockaus. 1890-94. Del primo è uscita la traduzione italiana presso gli editori Fratelli Treves di Milano, 1896.
Burckhardt e Bode, *Der Cicerone.* Sesta edizione. Lipsia, Seemann, 1893. (Nella suc-

PRIMO PERIODO. — *Stile della vecchia scuola.*

Non si conoscono ancora opere di quel tempo; probabilmente però sono del Boltraffio e di quell'epoca le due tavole di divoti della Galleria di Londra (n. 779 e 780).

SECONDO PERIODO. — *Stile Leonardesco.*

La Madonna col Bambino. — Museo di Berlino, n. 207-B. (Fotografia Hanfstaengl).
I due sportelli del Museo Municipale di Milano. — Santi e sante con divoti e divote.
La Madonna col Bambino. — Museo Municipale di Milano. (Fotografia Dubray di Milano).
La Madonna col Bambino, del signor Löser. (Fotografia Dubray).
La Madonna col Bambino, del comm. Crespi in Milano. (Fotografia annessa alla pubblicazione del signor Colbachini di Venezia).
Il disegno di Windsor. — Studio di testa per le due precedenti Madonne. (Fotografia Braun).
Salvator Mundi. Testa. — Presso il conte Sola (olim Busca) in Milano.
La Santa Conversazione della Galleria del Seminario di Venezia. (Fotografia Naya. Vedi anche *Archivio storico dell'Arte,* 1893, pag. 410).
La Madonna col Bambino (copia antica). — Galleria Ambrosiana, n. 256.
La Madonna col Bambino. — Galleria Borromeo in Milano, n. 72.
Salvator Mundi. Collezione di G. B. Vittadini in Arcore (Milano). (Fotografia Dubray).
Ritratto di Lodovico il Moro. — Presso il principe Trivulzio in Milano. (Fotografia Dubray, incisione in Förster, *Denkmale,* IV, 39).
La Madonna col Bambino. — Museo Poldi-Pezzoli in Milano, n. 109. (Fotografia Marcozzi e Dubray).
Giovane donna e testa di bambino, disegni. — Raccolta Devonshire a Chatsworth.

cessiva settima edizione vi sono cambiamenti nelle attribuzioni e nei giudizi, che non riesco a spiegarmi).

FRIZZONI, *Arte italiana del Risorgimento.* Milano, Dumolard.

FRIZZONI, *La Galleria Morelli in Bergamo.* Bergamo, Bolis, 1892.

GUSTAVO UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci.* Seconda edizione. Torino, Loescher, 1896. Due volumi.

L'Archivio storico dell'Arte, periodico diretto dal conte GNOLI. Roma, Danesi, 1888-97.

L'Arte, periodico diretto dal prof. ADOLFO VENTURI, Roma, Danesi, 1898.

Narciso. Testa ideale. — Galleria degli Uffizi. (Fotografia Alinari).

Narciso al fonte. — Presso sir Arthur Ellis a Londra, n. 47-A della esposizione del F. A. Burlington Club di Londra, 1898.

Giovane con freccia. — Presso Antonio Federico Frizzoni a Bergamo. (Fotografia Marcozzi e Dubray).

Disegno di giovanotto di profilo con corona di quercia. — Museo del Louvre, n. 384. (Fotografia Braun, 176).

Salvator Mundi. — Presso il principe Trivulzio in Milano.

Salvator Mundi. — Galleria Borromeo in Milano, n. 42.

Salvator Mundi. — Galleria Morelli, n. 22, nell'Accademia Carrara di Bergamo. (Fotografia Taramelli a Bergamo).

Disegno di giovanetta con ghirlanda di foglioline. — Accademia di Venezia, ov'è dato a Leonardo. (Fotografia Naya).

Busto ghirlandato di donna con piatto di ciliege. — Museo di Nuova York.

Disegno di testa di giovanetta. — Galleria Ambrosiana. (Fotografia Brogi di Firenze).

Disegno di testa giovanile. — Raccolta Malcolm al Brit. Museum, n. 39.

Disegno di testa giovanile. — Galleria degli Uffizi, n. 425.

I due divoti della R. Pinacoteca di Brera, eseguiti nel 1498-99 (?). (Fotografia Dubray).

Terzo periodo. — *Stile personale.*

La Madonna Casio. — Museo del Louvre, n. 1169; eseguita nel 1500. (Fotografia Braun).

Ritratto di un giovanotto della famiglia Casio (?). — Presso il duca di Devonshire a Chatsworth, n. 46 dell'Esposizione del F. A. Burlington Club di Londra.

Il giovane dalla freccia, di lord Elgin a Londra. Esposizione del F. A. B. Club del 1898, n. 47.

Ritratto di Clarice Pusterla. — Presso il generale conte Luchino del Mayno in Milano.

Ritratto di giovane dama. — Presso il conte Febo Borromeo in Milano. (Fotografia Achille Ferrario in Milano).

Ritratto in mezza figura di donzella. — Presso il senatore marchese Emanuele d'Adda in Arcore (Milano), già dal marchese Pietro Isimbardi. (Fotografia Achille Ferrario).

La Madonna di Lodi, oggi a Presburgo. — Presso il conte Palffy, eseguita nel 1508. (Anticamente fotografata dal fotografo Pozzi di Milano).

Disegno dell'Ambrosiana. Ritratto del nobile Oldrado Pontano; studio per la sua figura nel quadro della Madonna di Lodi.

Le ventisei vergini e martiri. Affreschi di lunette del Monastero Maggiore in Milano; eseguiti tra il 1505 e 1510 (?). (Fotografie Alinari e Brogi).

La Madonna del donatore, nel chiostro di Sant'Onofrio a Roma, eseguita nel 1513 (?). (Fotografia Alinari).

La Madonna allattante il Bambino. — Galleria Lochis (n. 137), all'Accademia Carrara di Bergamo. (Fotografia Taramelli, Bergamo).

La Madonna col Bambino. — N. 135 della stessa Galleria; (dubbia).

Ritratto d'uomo. — Raccolta del dott. cav. Gustavo Frizzoni. (Fotografia Dubray).

Ritratto d'uomo (lo stesso di profilo). — Raccolta Mond di Londra, n. 48 dell'esposizione del F. A. B. Club del 1898. (Fotografia N. N.).

Ritratto d'uomo. — Museo di Zurigo. (Fotografia Braun).

Pastello o disegno colorato. Ritratto d'uomo — N. 260 della Galleria Ambrosiana).

Pastello o disegno, come sopra; busto di donna, di tre quarti a sinistra. — Galleria Ambrosiana, senza numero. (Sala dei disegni).

La Madonna col Bambino. — Galleria Esterhazy a Budapest; eseguita nel 1513 (?). (Fotografia N. N.).

La Madonna col Bambino, del signor Prospero Negri in Milano.

Madonna col Bambino veduta dal senatore Morelli in una Esposizione di Monaco nel 1869.

Santa Barbara. — Museo di Berlino, n. 207. (Fotografia Hanfstaengl).

Il cartone a pastello, o disegno colorato, per lo studio del busto di quella santa. — Galleria Ambrosiana, n. 261.

La Madonna col Bambino. — Galleria Nazionale di Londra, n. 728; eseguita tra il 1513 ed il 1516. (Fotografie Braun e Morelli).

Milano, 10 settembre 1898.

GIULIO CAROTTI.

X.

MUSEO ETNOGRAFICO, PREISTORICO, KIRCHERIANO.

Lo smalto bizantino del Redentore.

L'arte classica, che aveva avvicinato alla realtà gli Dei, così altamente ideali nelle opere di Fidia, fino a dar loro le sembianze di determinate persone, trovò modo di dar forme concrete alla divinità e ai santi del cristianesimo, di cui non conosceva le sembianze, neppure per tradizione. Al tempo costantiniano il Cristo era rappresentato come un gentile adolescente, ma in quello stesso periodo l'arte si studiava di dargli forme di virile bellezza, memori i cristiani del libro dei Salmi (XLIV), ove il Messia è detto « il più bello degli uomini, con la grazia sulle labbra, con le vestimenta odorate di mirra ». Paolo il Silenziario, nel *Panegyricus* (350-385),[1] già determina i canoni della rappresentazione, che le sette gnostiche e le leggende delle immagini del Cristo avevano composta prima di lui: « Il suo manto », egli scrive, « tutto scintillante d'oro, rivaleggia di splendore coi raggi dell'aurora dalle dita delle rose; e il *chiton* di Tiro, tinto con la porpora delle conchiglie marine, copre di un bel tessuto la spalla destra, donde cade in pieghe abbondanti la *himation*, che va subito a coprire la spalla sinistra, così che restano scoperti solo i gomiti e le mani. Le dita della mano destra sono alzate, come per annunciare la rivelazione divina; e la mano sinistra tiene il libro della rivelazione stessa. Tutti i *clavi* brillano, e la stoffa è ricamata di aurei fili, come a cannelli; e la stola d'oro è attaccata al superbo *peplos* mediante serici fili di Siria ». L'arte bizanzina conservò questo tipo religiosamente, e gli diede solennità, quale tipo di *Dio-Logos* o *Pantocrator*. Nella seconda età d'oro dell'arte di Bisanzio, la divina figura rimane quasi immutata, tanto nei particolari, quanto nella severità sua. Come nello smalto del Kircheriano, si vede similmente il Salvatore del mondo, negli avorî bizantini di quell'età, nei musaici, negli altri smalti, nei tessuti, dovunque. Il viso del Salvatore è inquadrato dall'abbondante e ondulata capigliatura, cadente

[1] *Corpus scriptorum historiae byzantinae*, edizione di Bonn.

MVSEO KIRCHERIANO IN ROMA

SMALTO BIZANTINO

come vello dall'augusto capo, con la discriminatura nel vertice; corta è la sua barba bipartita. La testa spicca nel nimbo crociforme ornato e gemmato, circondato da perle. Il manto con orlatura di tondetti d'oro, stringe la persona, incatena il gesto della destra benedicente al modo greco, nella forma propria del *Pantocrator*, e ricade dal braccio sinistro in lunghe pieghe. Invece del libro gemmato della rivelazione divina; la sinistra tiene il rotulo della legge, il *volumen*, secondo le più antiche reminiscenze classiche.

Questa forma dell'eterno *Pantocrator* è tutta simile al celebre avorio della Biblioteca Nazionale di Parigi, in cui si vede il Cristo che incorona l'imperatore Romano IV e l'imperatrice Eudossia, opera fabbricata tra gli anni 1068 e 1070. Una figura del Cristo altrettanto dignitosa, con tratti regolari e monumentale, si vede nel mezzo del trittico di Harbaville, attribuito alla metà del secolo X; ed è notevole il riscontro col nostro smalto, finanche nel gesto contenuto della destra. Anche lo smalto della collezione Zwénigorodskoï, illustrato dal Kondakoff, ha lineamenti e forme simili; ma l'ovale del volto è più puramente bizantino, cioè meno allungato e con contorni meno accentuati, e la testa sta sopra un collo poderoso, e le carni splendono di un vivo tono rosato. Ciò ne lascia ritenere che lo smalto del Kircheriano non appartenga all'apice della seconda età d'oro, ma sia alquanto posteriore, cioè del dodicesimo, piuttosto che dell'undecimo secolo.

I tipi determinati in quella splendida fioritura dell'arte non vennero meno: si alterarono, perdettero della loro bellezza e della finezza nobilissima dei tratti, si irrigidirono; ma nell'insieme rimase quello, fino a quando l'arte greca sembrò non avere più patria, e fu apportata dai Bizantini fuggiaschi in altre terre. La tunica color lilla della nostra imagine del Cristo e il suo manto di lapislazzuli mostrano già le tinte usate in tempi più prossimi a noi, poi che, nei momenti più felici dell'arte bizantina, il manto del Cristo era azzurro e la tunica purpurea.

Purtroppo il restauro ha guastato in molte parti la divina figura: le carni conservano soltanto in piccola parte il roseo colorito, che si vede in alcune dita delle mani e de' piedi, in frammentarie tracce intorno alla fronte, nelle orbite degli occhi, e nell'angolo acuto che il collo fa con le vestimenta a sinistra. Il volto, perduto ch'ebbe il suo naturale colorito, fu restaurato con tinta giallastra; e i capelli, di cui non si vedono che pochi antichi fili castani, sono divenuti nerastri. I fiori nel nimbo crociforme hanno perduto lo smalto, così che il fondo resta qui allo scoperto, nello stesso modo della parte del manto al disotto del gomito e al finire delle pieghe cadenti dal braccio sinistro.

Conservatissima è la tunica con le sue pieghe angolari e l'aurea stola ornata di turchesi, mentre il manto nei contorni, e dalle ginocchia in giù, fu dipinto dal restauratore.

Tanto il rotulo con bande di porpora, come le unghie delle mani e de' piedi e la sclerotica dell'occhio, sembrano eburnei. E il tappeto su cui poggia i piedi il Redentore è ornato di fiorellini verdi e rossi entro circoli verdi su fondo d'oro, e nell'interno de' fiori ci sono come de' semi pure bianchi d'avorio.

Il Bonanni, trattando del Museo Kircheriano, [1] dà riprodotta in incisione la nostra imagine, e così ne parla: « Aliam imaginem exhibet Musaeum scilicet Salutis nostrae Redemptoris, encaustico opere in metallo expressam. Ejus exemplar hic exhibemus in Tabula, est que ab ea non absimilis quae in Apside Basilicae Lateranensis cernitur, manum enim dexteram elevatam habet benedicentis more, sinistra vero volumen complicatum tenet, & collectum in plicas pallium cubito sustentat ». Il Bonanni però, dopo aver richiamato il Cristo dell'abside della basilica lateranense, assegna una grandissima antichità allo smalto: « Etenim elaboratam fuisse circa annum 230, non levis conjectura docet, cum inter rudera reperta fuerit antiquissimi Templi in honorem Deiparae erecti in Regione Transtiberina a Calisto I ». E in seguito: « Et quamvis pro comperto non habeamus, quo anno haec imago comparta fuerit, ea tamen probatur cultum sacrarum imaginum antiquissimum esse, utpote quae tempora Constantini Magni non obscure indicet; ea enim congruit, & assimilatur aliis imaginibus Salvatoris musivo opere depictis ut diximus sub eodem Constantino in Basilicis ab eo extructis ». Il Bonanni, quindi, nell'iscrizione al disotto della stampa riproducente la sacra effigie, la dice « reperta sub ruderibus prope Templum a S. Calisto », mentre nel testo aveva discorso della scoperta fattane tra i ruderi del tempio stesso. L'inesattezza ci lascia il dubbio che il Bonanni riferisse più una tradizione che un fatto, e che, propenso a dare una grande antichità alla divina imagine, volesse associarla coi ricordi delle catacombe.

Ma niuno può oggi fermarsi a discutere l'ipotesi o la tradizione raccolta dal Bonanni, chè basta la tecnica del cimelio smaltato a smentirla. La figura del Redentore dovette probabilmente ornare un altare e avere a destra l'altra della *Théotokos,* a sinistra del Battista, o *Prodromo,* come lo chiamavano i Bizantini. Splendette forse nella chiesa di San Calisto, che esisteva ancora nel secolo XII, come si sa da Cencio Camerario. E quando Paolo V strinse i Benedettini a riedificare la chiesa, il frammento dell'antica *icona* dovette restare in disparte e passare quindi al Museo della Compagnia di Gesù nel Collegio Romano. Era naturale che quella reliquia proveniente dall'antico e sacro luogo desse campo alle ipotesi, di cui si fece eco il Bonanni.

ADOLFO VENTURI.

[1] BONANNI, *Museum Kircherianum,* a pag. 317-318. Romae, MDCCIX.

XI.

LA GALLERIA DELLA COLLEGIATA D'EMPOLI.

La Pieve Collegiata di Sant'Andrea a Empoli è l'edifizio più interessante e più artisticamente pregevole di quell'ampia e popolosa terra che fu un giorno emporio del commercio fiorentino.

Sorta nel 1093, serba di quel tempo lontano la parte inferiore della sua facciata, rivestita di marmi bianchi e neri di uno stile identico a quello della Basilica di San Miniato al Monte, di San Salvatore del Vescovo, della Badia Fiesolana e, si può aggiungere, del Battistero di Firenze, fabbriche tutte che sorsero o vennero ridotte in quello stesso tempo.

Le artistiche vicende svoltesi in un lungo periodo di anni trasformarono siffattamente la maggior chiesa di Empoli, che, se ne togli quell'antica parte della facciata, nulla è sfuggito alla manìa di modernità che nel XVII e nel XVIII secolo specialmente si rovesciò contro i nostri monumenti più antichi.

E fu grazia se dall'impeto di questa violenta fiumana poterono sfuggire le numerose opere d'arte che nel volger dei secoli si erano raccolte in quella chiesa. Ma anch'esse erano state in gran parte bandite dagli altari e dalle pareti del tempio, per dar posto ad altre opere più moderne e più confacenti a quel carattere barocco, a quel gusto esuberantemente sfarzoso, al quale s'ispirava l'interna decorazione della vecchia Pieve. E così, i severi trittici giotteschi, le belle ancone del Quattrocento, giacquero abbandonate e ignorate nelle sagrestie, nelle stanze del Capitolo, nei corridoi e perfino nei magazzini.

Furono pertanto queste opere sparse e per lunghi anni pressochè dimenticate che costituirono il nucleo, la base fondamentale della Galleria che oggi è degno corredo alla Collegiata e che costituisce la maggiore delle attrattive per il forestiero che visita la storica e opulenta terra.

L'origine della raccolta rimonta all'anno 1860.

Con deliberazione del 29 giugno 1859 il magistrato della venerabile Opera di Sant'Andrea d'Empoli deliberava il restauro e l'ingrandimento della chiesa Collegiata, chiedendo a tal uopo un sussidio dal Governo provvisorio. S. E. il ministro degli affari ecclesiastici, cav. Avv. Vincenzo Salvagnoli, empolese, concedeva un sussidio di L. 5040, all'oggetto più specialmente che venissero impiegate nel restauro dei monumenti d'arte esistenti nella chiesa. Quel magistrato, con lettera del 13 febbraio 1860, ringraziava il ministro, assicurandolo di aver già designato un locale adatto a raccogliere a guisa di galleria i quadri che non era possibile tener nella chiesa, e il locale scelto fu l'antica cappella di San Lorenzo, situata a contatto e di fianco alla chiesa.

Colà vennero difatti riuniti tutti gli oggetti sparsi nell'ampio fabbricato contiguo alla Collegiata; ma se si eccettua il fatto di aver per la prima volta pensato a dotare il paese d'una Galleria, non si potrebbe dire che il nobile pensiero avesse subito il suo compimento. Scarsa e inadatta era la luce che penetrava nell'ambiente, l'umido ne invadeva le pareti, e l'ordinamento degli oggetti restò lungamente un pio desiderio. Diversi anni dopo, alle opere d'arte possedute dalla Collegiata vennero ad aggiungersi molti altri oggetti provenienti dalle chiese soppresse, e anche i privati, lusingati dall'idea di vedere il paese arricchito d'una Galleria, offersero in dono le opere d'arte che possedevano; [1] allora alla cappella di San Lorenzo si aggiunse un altro ambiente, più opportunamente costruito, meglio provvisto di luce. Si poterono quindi distender meglio i molti dipinti in tavola e in legno, si murarono nelle pareti parecchie opere di terra cotta, delle sculture, e la Galleria fu aperta al pubblico.

Ma ad un ordinamento cronologico degli oggetti, alla loro collocazione in condizioni più favorevoli di luce e di distanza, alla riparazione dei danni più gravi e più pericolosi che gli anni e il secolare abbandono avevano arrecato alle vecchie tavole soprattutto, non si pensò che nel 1894. [2]

E devesi lode sincera all'Opera di Sant'Andrea, e in modo speciale al di lei presidente, proposto dott. Gennaro Bucchi, se il voto ripetutamente espresso dagli artisti e dagli studiosi dell'arte, di veder cioè dato un assetto più conveniente alla cospicua collezione, potè esser tradotto in atto.

Le riparazioni più essenziali atte ad arrestare l'opera deleteria del

[1] Degli oggetti della Pinacoteca, quarantaquattro provengono dalla Collegiata, dai suoi annessi e dall'Opera di Sant'Andrea, quattro dalla chiesa delle Benedettine di Santa Croce in Empoli, quattro da quella di Santa Maria a Ripa, tre dal Comune, dieci da privati, tre da altre chiese, ecc.

[2] I lavori di riparazione e di riordinamento della Pinacoteca furono fatti sotto la direzione dell'estensore di questa memoria.

tempo, a togliere meglio che fosse possibile le tracce di un abbandono deplorevole che durava da secoli, furono eseguite sotto la sorveglianza d'un ufficiale governativo, osservando scrupolosamente le norme che regolano questa specie di restauri, e poi, separate le opere di scultura, che prima erano frammiste alle pitture, si vennero a disporre i dipinti per ordine di tempo, raccogliendo nella nuova sala le opere più antiche e disponendo nella cappella di Sant'Andrea quelle dei periodi successivi.

Sculture e terre cotte costituiscono una sezione speciale, e un'ampia vetrina racchiude un considerevole numero di libri corali miniati.

Questa la storia della Pinacoteca empolese.

Vediamone ora l'importanza artistica.

La Pinacoteca ha soprattutto un pregio inestimabile, che dovrebbe portare un largo contributo alla coltura locale. I sessantanove oggetti che la compogono rappresentano non solo i diversi rami dell'arte ne' suoi periodi più brillanti, ma, in quanto si riferisce soprattutto alla pittura, essi ne descrivono chiaramente e largamente le vicende, lo sviluppo le trasformazioni, le fasi principali. È l'arte fiorentina, anzi l'arte toscana addirittura, illustrata da un corredo d'esempi di valore indiscusso, che dalla forma convenzionale e gretta dei Bizantini riceve il primo alito della vita reale con le opere di Giotto e dei Gaddi, che attraversa quel lento ma continuo periodo di transizione per giungere alle meraviglie di un realismo idealizzato dal sentimento religioso con le opere del Botticelli, del Lippi, de' seguaci del Ghirlandaio, che percorre un nuovo periodo di forme e di manifestazioni grandiose, carezzate dagli splendori del colore per opera de' seguaci di Andrea Del Sarto, per declinare e illanguidire poi in mezzo alle stravaganze dei barocchi e alla grettezza del classicismo.

Di fronte alla esuberante ricchezza di produzione degl'infiniti maestri della scuola toscana, si potrebbe dire che la collezione empolese è come un sunto, un ristretto dell'artistico svolgimento; ma c'è in essa tanta dovizia di esempi, tanta parte degna di ammirazione, da far nascere la speranza che essa possa ispirare in chi è preposto all'insegnamento il desiderio d'indirizzare, sulla scorta di questi esempi, i giovani nello studio della storia di quest'arte che fu tanta parte della vita intellettuale del paese nostro, che fu la più serena delle nostre glorie.

Ma ben altre preziose qualità presenta questa raccolta per lo studioso dell'arte toscana.

Di quel periodo interposto fra Giotto e i primi albori del Rinascimento c'è larga dovizia di originali che segnano e delimitano le varie diramazioni della scuola giottesca e ne seguono l'andamento convergente poi a quello stesso periodo nel quale lo studio profondo e intimo del vero si sostituisce alla monotona freddezza del convenzionale.

Il Botticelli e la sua scuola si presentano con esempi gagliardi ed anche con rivelazioni nuove o per lo meno assai poco note e meno studiate. I due Botticini, padre e figlio, per esempio, artisti vigorosi e potenti, che sarebbero emersi come maestri di merito singolare se la fama e l'abilità loro non fosse stata confusa e offuscata dallo splendore dei sommi artisti loro contemporanei, non possono esser meglio e più profondamente studiati che nelle opere loro comprese in questa raccolta.

Preziosi elementi offre la Pinacoteca empolese per lo studio di un altro periodo dell'arte toscana: quello che deriva da Andrea Del Sarto. Jacopo Chimenti da Empoli e il Cigoli (Lodovico Cardi), disegnatori potenti, coloristi gagliardi, che tengono testa vittoriosamente alla marea invadente del barocchismo, che sentono ancora e traducono con profondo sentimento le impressioni del vero, debbono esser soprattutto studiati in questo suolo dov'ebbero i natali e dove lasciarono alcune delle più potenti impronte del loro artistico ingegno.

La Collegiata di Sant'Andrea ha recato alla Galleria un largo contributo di dipinti giotteschi; ancone e frammenti di trittici che ornavano forse i primitivi altari di quella chiesa, e diversi altri dipinti della stessa scuola sono pervenuti dal soppresso convento di Santa Croce delle Benedettine. Tra le opere di massima importanza va ricordato anzitutto un gradino di tre storiette, attribuito a Taddeo Gaddi, avanzo certamente di qualche stupenda tavola scomparsa in epoca lontana dalla Collegiata: forse l'esame di certi particolari porterebbe a modificare l'attribuzione, perchè alcune figure hanno forme più moderne ed evocano la maniera di un altro artista, di alto valore ma ben poco noto: Pietro Nelli, l'autore della celebre ancona della Pieve dell'Impruneta.

Numerose opere, appartenenti a questo stesso periodo artistico, possono attribuirsi ad Agnolo Gaddi e a quella pleiade di discepoli e di compagni d'arte che profusero le opere loro in ogni parte della nostra regione, mentre non poche altre ve ne sono di secondari artisti di scuola senese, predecessori di Taddeo di Bartolo.

Speciale attenzione merita un'ancona proveniente dall'antica Pieve di San Giovanni a Monterappoli; ma le intemperie alle quali è stata lungamente esposta han fatto quasi perdere molte parti di un'opera che in certi particolari richiama la mente alle cose di Domenico Veneziano.

Dove i dubbi intorno all'attribuzione mi sembrano minori è nell'ancona (n. 20) che ha nello scompartimento mediano Nostra Donna seduta col Bambino Gesù in grembo e negli spartiti laterali San Giovanni Battista e San Domenico, San Pietro apostolo e Sant'Antonio abate. In quelle figure quiete, serene, piene di misticismo, in quelle pieghe studiate, uniformi, in quel colorito calmo nella massa, vivace in certi punti,

io ci vedo tutta la maniera di Lorenzo monaco degli Angeli; nè l'opinione mia è in questo contraddetta dalla data 1404, che si legge a piè del dipinto, sapendosi come il gentil dipintore, morto nel 1425, fosse nel tempo indicato nel dipinto nel periodo più ferace della sua artistica produttività.

Per le identiche ragioni io gli attribuirei anche i due laterali di un'altra ancona (n. 21), nei quali sono effigiate le figure in piedi dei Santi Giovanni Evangelista e Caterina, e Giovanni Evangelista e Agostino.

L'uno e l'altro di questi dipinti provengono dall'antica Pieve di Empoli.

Piccolissima di proporzioni (m. 0.44 × 0.34) è una tavoletta nella quale, condotte con un gusto squisito e con una fattura delicatissima, sono le figure di Gesù Cristo in trono, di un santo monaco, di un santo diacono, dell'arcangiolo Michele, dell'apostolo San Bartolommeo, della Vergine e di due angeli. Il concorde giudizio di alcuni critici d'arte l'ha attribuita fino a quest'ultimi anni a Masaccio; più recentemente altri vi hanno trovato piuttosto la caratteristica propria di Masolino da Panicale, nè io troverei elementi validi per combattere quest'asserzione, tanto più che della maniera di quest'artista è anche un affresco scoperto nel Battistero annesso alla Collegiata d'Empoli. La tavoletta (n. 24) fu donata alla Galleria dal signor Carlo Romagnoli.

Ed eccoci ad un altro dipinto controverso (n. 25). Le due tavole che riunite insieme formano l'Annunziazione. Generalmente l'hanno attribuite al Botticelli; altri invece v'hanno trovato piuttosto elementi per ritenerla di Filippino Lippi; taluno infine ha fatto il nome di Domenico del Ghirlandaio. Per me è da escludersi l'ultima supposizione; restano le due altre giustificate dal fatto che nell'Angiolo sono evidenti certe vigorose caratteristiche del disegno proprie del Botticelli, mentre nella dolce e soave figura della Vergine seduta par di rivedere una delle più gentili concezioni di Filippino, al quale, per altre considerazioni di fatto io propendo ad attribuire l'intero dipinto.

Il capolavoro della Galleria empolese è indubbiamente l'altare o, meglio, dossale che in una nicchia centrale accoglie la vaghissima figura giovanile di San Sebastiano, una delle più belle opere scultorie di Antonio Gamberelli detto il Rossellino, al quale appartengono pure i due angeli inginocchiati che stanno sopra alle cornici delle due tavole laterali, dove Sandro Botticelli ritrasse con mano maestra due angeli in piedi in atto d'adorazione. Di mano differente sono le quattro storiette del gradino, che io attribuirei a Francesco Botticini. Pregevole è la fattura dell'ornamento di legname intagliato, che è del fiorentino Cecco Bravo. Le parti dipinte furono abilmente riparate dal valentissimo Domenico Fiscali.

Al Botticelli è attribuita anche una tavoletta (n. 28) con sette angeli che danzano e suonano strumenti, una pittura ricca di qualità squisite, ma guasta dai restauri.[1]

Un'altra opera grandiosa è il tabernacolo o dossale che fu fatto fare nel 1504 per la cappella del Sacramento nella stessa Collegiata d'Empoli. La parte ornamentale di legno è del medesimo Cecco Bravo che fece l'altare di San Sebastiano. La nicchia centrale, dov'era il ciborio, è vuota, ed è posta in mezzo a due tavole sulle quali sono dipinte le figure in piedi di Sant'Andrea e San Giovanni Battista. Nel gradino sono cinque storie di piccole figure allusive alla vita di Gesù Cristo e dei due santi effigiati nelle tavole.

Di questo tabernacolo si conosce la storia, tratta dai documenti dell'archivio dell'Opera di Sant'Andrea. Esso fu commesso nel 1484 a Francesco di Giovanni Botticini, pittore fiorentino, e compiuta, dopo la morte di lui, dal figlio Raffaello.[2]

Il Botticini era discepolo di Sandro Botticelli, e, pur seguendo le tracce dell'arte del maestro, aveva saputo farsi uno stile proprio, grandioso nel disegno, ardito e franco, forte e vigoroso nei contorni, vivace e gagliardo nel colorito. Di lui, oltre al tabernacolo, è certo il gradino dell'altare di San Sebastiano.

Raffaello Botticini lavorò molto col padre, e ne seguì la maniera; ma egli pure volle crearsi uno stile proprio, e nelle opere, pur allontanandosi alquanto dalla vigoria, talvolta dura, che è una delle caratteristiche delle opere di Francesco, si accosta alle forme delicate e gentili che traggono le ispirazioni dalla scuola del Ghirlandaio, oltre che dalla scuola umbra.

A Raffaello furono commesse altre due tavole per la Collegiata di Empoli; una di esse è perduta; l'altra fu trasportata a Firenze, andò in Galleria, e per lungo tempo passò come opera di Raffaellino del Garbo, tanto il fare del Botticini si avvicinava a quello dell'altro pittore omonimo.[3]

[1] Fu donata dal signor Carlo Romagnoli. Il fondo di cielo azzurro è modernamente ridipinto ed ha in qualche punto lambito i contorni delle figure producendo inoltre una dissonanza sgradevole nel colorito generale.

[2] Francesco di Giovanni Botticini nacque nel 1446 e morì nel 1497. Nel maggio del 1484 egli ebbe la commissione di eseguire una tavola con ornamenti e ciborio per l'altar maggiore; ma non condusse mai a termine il lavoro, tanto che ne insorsero gravi liti. Morto il Botticini, i committenti fecero nel 1504 un nuovo contratto col figlio di lui, Raffaello, il quale eseguì il lavoro nel termine prescritto e in modo degno di lode.

[3] La prima di quelle tavole fu commessa a Raffaello Botticini dagli uomini della Compagnia detta della Veste Bianca, che si radunava nella Pieve, e doveva rappre-

Ma in compenso di queste due tavole, io ho potuto ritrovare nella collezione della Galleria empolese due altre tavolette (metri 1.55 × 0.68), che stavano in origine in una delle cappelle della Collegiata stessa. Nella prima è San Girolamo, figura in piedi seminuda, con un brano di stoffa grigia legata ai fianchi; da un lato giace per terra un leone e dall'altro lato vedesi un libro aperto. Nell'altra tavola è dipinto San Sebastiano legato ad un albero. Intercalate in una specie di laude scritta nel libro che giace aperto per terrra, accanto a San Girolamo, sono le iniziali *O. R. F.* e la data MCCCCC. Le lettere sono indubbiamente le iniziali del nome di Raffaello Botticini, il quale trovasi ricordato nei vari contratti fatti per l'esecuzione delle diverse opere per la Collegiata di Empoli come Raffaello di Francesco o Raffaello Fiorentino, talchè le tre lettere significano molto probabilmente *Opus Raffaellis Francisci.*

Una tavoletta (n. 32), attribuita a Giuliano d'Arrigo detto Pesello, ha piuttosto qualità per essere attribuita alla maniera di Lorenzo di Credi.

A Fra Bartolommeo si attribuisce tradizionalmente un affresco dipinto a chiaroscuro che era già sull'esterno di una casa dei Del Frate, e che rappresenta la Vergine col Bambino Gesù; e derivante pure da Fra Bartolommeo, con reminiscenze del fare del Franciabigio, è un'ancona d'altare (n. 38) assai guasta e decolorata.

Di Jacopo Chimenti, detto l'Empoli, sono due fra le migliori tavole, una colla data 1602, l'altra colla data 1604, ed in esse si rivelano ampiamente le belle qualità di quel coloritore gaio, di quell'artista fantasioso ed originale nelle sue composizioni. [1]

Altre due tavole, pur esse ricche di pregi, possiede la Galleria, di Lodovico Cardi detto il Cigoli, opere ricche di pregi non comuni, [2] e dello stesso periodo artistico sono notevoli per qualità apprezzabili altri

sentare Nostra Donna con Gesù Bambino ed i Santi Andrea e Giovanni Battista. Restò compiuta nel 1506.

La seconda tavola, che è in Galleria a Firenze e che fu eseguita nel 1506, gli era stata commessa da un'altra Compagnia, che si radunava nella stessa Pieve e che era chiamata della Veste Nera.

[1] Jacopo Chimenti, da Empoli, nacque nel 1551 e morì nel 1640. La prima delle due tavole, che era già in una cappella della Collegiata, porta in basso questa iscrizione: *Jacopo da Empoli 1602.* La seconda era su di un altare della chiesa di Santo Stefano degli Agostiniani in Empoli, e fu trasportata in Galleria nel 1894. Ha nella parte inferiore l'iscrizione: *Jacopo di Chimenti da Empoli 1604.*

[2] Delle due tavole del Cigoli (nato nel 1559 e morto nel 1613), una era nella cappella del Sacramento in Collegiata; vi si legge in basso: *Lud. Cardus f. a. D. 1591.* L'altra era nella chiesa di Santa Croce delle Benedettine, oggi distrutta, e ha in basso la sigla *L. C.* e la data 1594.

dipinti del Morandini da Poppi,[1] di Matteo Rosselli, del Macchietti, del Vannini.

Non molto ricca è la sezione di scultura; ma a darle importanza basterebbe la statua stupenda di San Sebastiano, di Antonio Rossellino. Le tien dietro per artistica importanza uno schiacciato rilievo che rappresenta la Vergine col Bambino Gesù, opera di delicata fattura e ricca di sentimento gentile, attribuita, non a torto, a Mino da Fiesole.

Così pure è ricca di artistiche bellezze una grandiosa pila da acqua santa che volgarmente si suoleva attribuire a Donatello da chi non si curò di leggere nemmeno l'iscrizione che la dice opera eseguita nel 1557 da Battista figlio di quel Donato Benti, valentissimo scultore fiorentino, che fece le sue opere migliori a Pietrasanta insieme cogli Stagi.[2]

Ricca, variata e di singolarissimo interesse è la raccolta di opere in terra cotta.

Vi manca un originale di Luca, per quanto al sommo maestro fiorentino si suolesse attribuire una Vergine col Bambino Gesù, gruppo di tutto rilievo, mutilato di alcune parti, che stava già sulla facciata del Palazzo Pretorio; ma Luca della Robbia morì nel 1482, e nell'iscrizione dipinta nel basamento della statua della Vergine si legge che l'opera fu eseguita nel 1518, quando a capo dell'officina robbiana si trovava Andrea, nipote di Luca.[3]

Dello stesso Andrea è un bel tondo di terra cotta invetriata con una vigorosa mezza figura dell'Eterno Padre. Fa parte pure della raccolta un altro tondo d'invetriato che ha caratteri della scuola di Luca; ma è una riproduzione alquanto fiacca e di fattura piuttosto grossolana.

Di maggiore interesse sono due grandi bassorilievi a forma di tavola d'altare, provenienti dalla chiesa francescana di Santa Maria a Ripa presso Empoli, dov'era larga dovizia di opere congeneri.[4] In uno è

[1] La tavola ritenuta del Morandini, detto il Poppi, era in Collegiata e passava come opera di Andrea del Sarto.

[2] L'equivoco intorno all'attribuzione era certamente originato da chi si era limitato a rilevare il nome di Donato senza por mente alla data. L'iscrizione è la seguente: *Johañes Andreae Alexandri Zucherin. Emporêsis posuit die XVI junii a. D. MDLVII — Baptista Donati de Bêti flor. c. debat.*

[3] Ecco la singolare iscrizione rimata dalla quale si rileva la notizia citata:

Del prezzo deglebrei perloro erore
Ferno alaude di Dio fare questa gli Otto
Sedête nel 18
Domenico Parigi qui Pretore.

[4] La chiesa di Santa Maria a Ripa, o a Empoli Vecchio, è oggi parrocchia annessa ad un convento di Minori Osservanti. Possiede tuttora altre opere di terra cotta di fabbrica Robbiana.

Sant'Anselmo vescovo, seduto in mezzo ai Santi Stefano e Giuliano ed alle Sante Caterina e Rosa da Viterbo. Nell'altro, invece, è la Vergine col Bambino, fra Sant'Anselmo e Sant'Agostino. Entrambe le tavole poi sono fornite d'un gradino con piccole figure di santi. Esse appartengono al periodo nel quale erano a capo dell'officina robbiana Andrea e il figlio Giovanni, ed hanno varietà di colori invetriati.

Completano poi la collezione delle Robbie un tabernacolo composto di varie parti ornamentali, alcune modellate di bassorilievo, altre semplicemente dipinte, e dei frammenti d'un impiantito formato di mattonelle dipinte ed invetriate.

Un'altra tavola d'altare, di terra cotta colorita, senza invetriare e modellata di altorilievo, che proviene pure dalla chiesa di Santa Maria a Ripa, è attribuita a Giovanni Gonnelli, più noto per il soprannome di *Cieco da Gambassi;* ma non sono perfettamente persuaso dell'esattezza dell'attribuzione. È abitudine inveterata di attribuire a quell'artista, il quale sarebbe stato d'una produttività sorprendente, tutte le opere di terra cotta colorita che mancano della vetrina adoperata dai Della Robbia, mentre è evidente che moltissime delle cose così battezzate hanno forme e caratteri che riportano ad un'epoca e ad una maniera anteriori e differenti da quelle del Cieco. E tra le opere dubbie io metterei anche questa.

Di oggetti di metallo la raccolta empolese non contiene che una croce di rame bulinata di fabbrica fiorentina del XIV secolo.

Abbastanza ricca è la raccolta di libri corali miniati, e tra questi alcuni debbono essere usciti da quella specie di officina di miniatori che nel XV secolo esisteva a Firenze nel convento degli Angeli; due di questi corali hanno minî che ricordano la maniera di Gherardo di Giovanni, ed uno poi ve n'è firmato da un Bernardo di Pietro da Prato, ignoto dipintore di libri del XVI secolo.

Ecco così accennate brevemente le cose che più specialmente sono destinate a suscitare l'interesse del visitatore di questa collezione, che non può certo sfuggire alla benevola attenzione degli studiosi dell'arte toscana.

La costituzione di questa Galleria, alla quale la Collegiata empolese ha recato il contributo maggiore, non ha, del resto, spogliato l'antica chiesa di tutte le opere d'arte che l'adornavano, perchè vi rimangono alcuni oggetti che possono considerarsi come degno complemento dell'interessante raccolta già descritta. Ad un altare, per esempio, è una tavoletta di maniera assai antica, che rappresenta la Vergine col Bambino Gesù. Si sa dal Vasari che Cimabue dipinse alcune cose per la Pieve di Empoli; ma gli annotatori non seppero indicarne alcuna. Anzi il Milanesi

afferma addirittura che nessuna delle opere di pittura esistenti nella Collegiata è dei tempi di Cimabue. Ora, se non si può pronunziare un giudizio preciso sopra ad un'opera deteriorata dal tempo e guasta da ristauri, credo che non si possa nemmeno escludere *a priori* che questa tavoletta possa essere anteriore al 1302, l'anno nel quale si afferma che sarebbe morto quell'austero maestro fiorentino.

Dei frammenti di un affresco Giottesco. una tela firmata da Jacopo Ligozzi, un affresco botticellesco, una pila da acquasanta che ricorda assai la maniera del Benti, un singolare ed originalissimo leggìo di bronzo del XV secolo, sono pur degni dell'osservazione degli amatori dell'arte.

Nella cappella del Battistero, poi, meritano d'essere ricordati: un affresco murale, che ha tutti i caratteri delle cose di Masolino da Panicale, due buone statue di legno colorito del XIV e XV secolo, ed un fonte battesimale di marmo, di forma elegantissima e di fattura squisita, che ha caratteri donatelleschi, e che fu forse scolpito da qualche abile discepolo del grande maestro fiorentino o del compagno suo Michelozzo.[1]

Da questo fugace e rapido esame, appare evidente come Empoli e la sua Collegiata siano forniti d'un patrimonio artistico tutt'altro che insignificante, ed è certo confortante il vedere che attraverso a tante vicende, a periodi tristissimi, nei quali il culto dell'arte antica apparve, più che sopito, moribondo, un numero così rilevante di oggetti per ogni riguardo pregevolissimi, sia giunto fino a noi in condizione da giustificare il nobile intento di coloro che vollero dotare l'industriosa terra di una Pinacoteca degna d'una cospicua città.

G. Carocci.

[1] Vi sono gli stemmi di una famiglia Martini da Empoli e questa iscrizione:

Dñus Antonius Johîs de Empulo Bte
Marie Majoris prior et canonicus florentinus
MCCCCLXVII.

XII.

GALLERIA NAZIONALE E GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova.

Il Ministero della pubblica istruzione ha testè acquistato, assecondando i miei desiderî, [1] un codicetto delle Virtù e delle Arti liberali, di carte 16, aventi ciascuna nel *verso* gli studî o gli abbozzi per una cronaca figurata.

Le carte misurano millimetri 292 di altezza e millimetri 218 di larghezza, e nell'alto del margine destro recano il loro numero. Cominciano col 2; ma le figure delle Virtù rappresentate nel codice sono sette; e conviene supporre che la carta mancante, segnata 1, contenesse l'imagine della Teologia. La supposizione, come vedremo in seguito, è avvalorata dallo Schedel di Norimberga, che ci dà anche il modo di determinare come la figura fosse quella di una *virgo tenens speculum*, circondata dai Santi Gregorio, Ambrogio, Girolamo, Paolo, e dai profeti Isaia, Daniele e Mosè. [2]

La *Prudentia* è figurata nel diritto della carta segnata 2, sul trono, con una torcia accesa nella sinistra, e un gran disco che le copre il petto: sotto ai piedi, Sardanapalo con la conocchia e il fuso, steso a

[1] Il codicetto fu acquistato dal signor Minciotti, con la gentile mediazione del cavalier Carta, bibliotecario a Torino, presso cui il proprietario lo depositò perchè io l'esaminassi e ne proponessi, per il prezzo da lui indicato, l'acquisto.

[2] Hartmann Schedel's, *Memorabilienbuch.* München, Hof-und Staatsbibliotek. Cod. lat. 418, a fol. 107. Una parte del codice è riprodotta nello scritto di Julius von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaisehauses.* Wien, 1896).

terra. La composizione è chiusa come da una cornice, sulla quale sta scritto:

> « Prudentie virtus qua fuit actio recta
> Que tripartita perlustrat tempora uite
> Cuique mortalis spatium per omne tuetur
> Ne deuiet actus hec lumifer est rationis
> Quot membra tene in medio pagina pandit
> Qua rex colo nebat Sardanaphallus inops »[1].

A destra di questi versi, è la seguente iscrizione in rosso:

> « Prudentia est virtus cuius tota vigilantia
> bona discernit a malis ut in illis appetendis
> istisque uitandis nullus subripiat error ».

E più in basso, a destra della riquadratura, si legge:

> « De prudentia edidit
> Augustinus librum qui intitula[tur]
> de Salutaribus documentis
> quam sic diffinit libro XIX°
> de Ciuitate dei ».

Presso alla testa della *Virtù* è segnato il suo nome *Prudentia;* presso a quella di Sardanapalo leggesi: *Sardanaphallus inscius.* E allo esterno della cornice, sulla stessa linea di queste due parole, le altre: « De Sardanaphallo habetur in iustino et Augustino [*de*] civitate dei ». Nella zona, tra i due circoli concentrici del disco tenuto dalla figura allegorica, sta la scritta: « † Infantia tempus presens. Pueritia et adolescentia preteritum. Iuventus Senectus mors futurum ». Nel mezzo del medaglione, sta un libro aperto, con queste parole nelle pagine:

Memoria	Docilitas
Intelligen-	Cautio
tia. Proui-	et ratio
dentia. Cir-	
cumspectio.	

Nello spazio tra il circolo interiore e il libro, al disopra, divisa dall'astro lunare, sta la parola *nox;* al disotto, intramezzata dal cerchio solare, *dies.*

[1] Nel riprodurre tanto i versi, spesso sbagliati o incomprensibili, quanto le altre scritte, talora scorrette, non ho creduto opportuno d'intralciare il testo con molti *sic* o molti punti interrogativi: mi basta di riprodurlo con scrupolosa esattezza.

Finalmente, sotto il lato inferiore della cornice, è scritto:

« Quest'è la donna che la nocte el zorno | penza chel tempo passato el presente | E ten uolta la mente | ver quel che deue uenir per prouederse | si che le cose aduerse | schifar c'insegna e temperare le bone | onde a nuy ci conuene | uogliendo il modo suo nobil seguire | Innanzi el diffinire | de dubi in le sententie farse zorno. | E po senza ritorno | ci guida al ponto | che rason consente | Eccho uertu excellente | che examina li consigli in uie diuerse | per le iuste reuerse | chel incredibil da chal uer si tene. Donqua ferma la spene | doven de l'intellecto in ley tegnire. Ch'amor ch el nostro sire | l a per suo specchio e qui cella pone prima | Eterne colli pedi Sardanaphallo adyma ».

La stessa disposizione della figura della *Prudenza* si vede nelle miniature del codice di Ambras a Vienna, illustrato da Julius von Schlosser; ma, nel nostro Codice, abbiamo una forma artistica migliore. Certo è che l'una e l'altra composizione hanno una evidente affinità; e basti l'accennare, in prova, come sotto della miniatura viennese si leggano con lievi varianti le parole stesse del nostro foglio, già trascritte, e cioè: *De Prudentia edidit Augustinus unum librum qui intitulatur de salutaribus documentis, quem sic diffinit libro nono de civitate dei: Prudentia est virtus cuius tota vigilantia bona discernit a malis ut in illis appetendis, istisque vitandis nullis sub repat errorem.* Questa definizione e più ancora gli esametri, a capo del foglio, si discostano da quelli che Hartmann Schedel nel suo *Memorabilienbuch* (Bibl. di Monaco, codice latino, pagina 408, fol. 104-109) ricavò direttamente dagli affreschi della cappella di Sant'Agostino nella chiesa degli Eremitani di Padova. E le differenze che sono nel codice di Ambras e in un codice magliabechiano (CI, VII, Cod. 17) non sono nel nostro. *Nullis sub repat errorem* si legge in que' due manoscritti, mentre *nullus subripiat error* si legge nel nostro codicetto e ne' *Memorabilia* di Hartmann Schedel. *Libro nono de civitate Dei* sta scritto in que' due codici; *libro XIX* nella nostra pagina e a foglio 108 del volume dello Schedel. Anche nei versi latini relativi alla *Virtù,* mentre i codici viennese e fiorentino hanno le parole *accio vera,* lo Schedel ha le altre *accio recta* e il nostro *actio recta.* Vero è che lo Schedel dimostra di affaticarsi a leggere le scritte probabilmente già guaste, e legge *tempora rite* invece di *uite;* e *ne deiunctatus hec lumifer et rationis* invece di *ne deviet actus hec lumifer est rationis.* Ma se lo Schedel lesse male, peggio intesero gli scrittori dei due codici citati, i quali notarono quel verso così: *ne devient actus hoc lucifer est rationis* (?). Convien dire dunque che la lezione che ci sta sott'occhio è la migliore, quantunque essa pure non sia senza errori. L'artista che con tanta cura riproduceva lo scritto, probabimente somministratogli da qualche

lettore dello studio di Padova o da qualche monaco agostiniano, non seppe tuttavia legger sempre bene, mancante com'era della cognizione del latino. Ad ogni modo i versi, le citazioni e le strofe, a endecasillabi e settenari, hanno una relazione evidente coi disegni, anzi ne sono una vera e propria illustrazione, e non si può dubitare che formino un tutto; che lo scritto e le rappresentazioni non sieno nate, per così dire, insieme. Abbiamo qui l'imagine più diretta dell'opera di Giusto negli Eremitani di Padova, di cui il Michiel, nella « Notizia di opere di disegno », così parla: « Alli Heremitani, la cappella a man destra, che contiene da una parte le arti liberali con gli uomini eccellenti in esse, dall'altra li vizii con gli uomini viziosi, e li uomini famosi nella religione de Sant'Agostino e li titoli delle opere de Sant'Agostino, fu dipinta da Giusto Padoano ovvero, come dicono alcuni, Fiorentino ». Prima del Michiel, il Savonarola ne' « Commentariolus de laudibus Patavii », scritto intorno al 1445, ricorda il Guariento e Giusto, il quale « novum et vetus testamentum maximo etiam cum ornatu figuratur »; e lo Scardeone dice pureche Giusto « pinxit sacellum Eremitarum iuxta meridianam portam, ubi vitia et virtutes artesque liberales conspiciuntur; simulque probi viri, qui virtutibus claruerunt, et contra improbi, quomodo haeresibus provoluti in enormia delicta et errores impios praecipites corruerunt ». Il Vasari, discorrendo di Vittor Carpaccio, ricordò pure le pitture di Giusto, le quali « sono perite », scrive Angelo Portinari, « per la fabrica del capitolo fatto sopra essa cappella l'anno 1610 dalla compagnia delli battuti della cintura ». Iulius von Schlosser, che questi ricordi richiamò nell'accurato suo studio, credette di avere ritrovata la copia degli affreschi di Giusto nelle miniature di Vienna e di Firenze; ma come nelle scorrette trascrizioni dei versi si perde il loro significato, così le mediocrissime miniature devono riprodurre appena l'insieme delle composizioni. Invece nel libro, di cui diamo qualche riproduzione a saggio, sentiamo di trovarci innanzi ad una vera opera d'arte. E se si tien conto che ad evidenza esso non è una copia di pitture eseguite, ma un libro di schizzi pieni di freschezza, e di ricerche fatte prima con la punta d'argento e definite finamente a penna, non dubitiamo di possedere il libro del maestro celebrato. I volti sono bensì in gran parte ideali, ma hanno caratteri così proprî ai personaggi rappresentati, l'insieme delle figure è tanto giusto, le armature così finamente imitate dal vero, il segno così sicuro, da pensare subito a qualcuno degli artisti iniziatori della nuova maniera quattrocentistica. Che questo sia un libro di schizzi si può arguire osservando che talvolta, tra i personaggi della storia biblica e profana, si trovano studî da un sarcofago (c. 2 verso), teste di fanciulle, di giovani e di vecchi intorno all'imagine d'un santo col falco in pugno (c. 4 v.); figure di cavalieri senza scritta alcuna e solo disegnati a punta

ROMA FOT. DANESI

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

LIBRO DE' DISEGNI DI GIUSTO PITTORE

ROMA FOT. DANESI

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

LIBRO DE' DISEGNI DI GIUSTO PITTORE

ROMA FOT. DANESI

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

LIBRO DE' DISEGNI DI GIUSTO PITTORE

d'argento (c. 6 v.); riproduzioni di un fauno che suona le tibie (c. 14 v.) e di una baccante (c. 17 v.) tratte da un'antica base greca, entrambe con la scritta MARMO. La cronologia pure è trascurata nel libro, così che sotto le figure leggonsi talvolta le parole FVI · HOC · TEMPORE, senza l'indicazione dell'anno a seguito. Tutto ci persuade che il codice prezioso appartenesse ad un artista il quale preparava co' disegni l'opera sua; e quegli fu Giusto padovano. Ad alcuno potrebbero sembrare alquanto più antiche per istile le figure delle Virtù e delle Arti liberali di quelle così sottilmente disegnate degli antichi personaggi; ma le somiglianze di tutte sono sì evidenti nelle tonde merlature de' contorni delle vesti e nelle mani senza nodi, che non si può dubitare, attentamente studiandole, della loro affinità. Sembra che nell'abbozzare, probabilmente in un tempo anteriore agli abbozzi de' personaggi, le figure delle Virtù e delle Arti liberali, il disegnatore rade volte le preparasse, così come fa invece per le altre degli antichi personaggi, con la punta d'argento; e perciò il segno di quelle scorre facile, ma con minore determinatezza. O le allegorie delle Virtù e delle Arti liberali gli fossero familiari, o avesse davanti un modello a cui ispirarsi, l'autore quasi sempre le abbozza di primo acchito, pure rendendo evidente la semplicità, la verità, la popolarità dell'arte sua; mentre nel rappresentare gli antichi uomini si sforza di renderli grandiosi, e riesce talvolta a dar loro una forma monumentale. A veder questa, si pensa come la tradizione faccia derivare da Firenze Giusto pittore, e che nel libro vecchio della compagnia de' pittori di quella città (1387) era inscritto « Giusto di Giovanni, del popolo di San Simone ». Non si tratta di una semplice omonimia, come si è creduto, sì bene del precursore di Masolino e di Masaccio e di Andrea del Castagno, del compagno dell'Altichiero e dell'Avanzi, come lascerebbe ritenere il correre nuovo del segno, e la caratteristica e forte espressione degli antichi personaggi qui disegnati. Ma senz'entrare per ora in questa discussione, ci basti ricordare che il pittore in sul cadere del secolo XIV era morto; che nel 1367 dipinse in Arquà il trittico ora esposto nella *National Gallery* a Londra; e possiamo conchiudere che il libro dei disegni può bene appartenere al periodo dell'attività artistica di Giusto in Padova. La paleografia stessa del codice non contraddice alla supposizione.[1]

Continuiamone la descrizione. Nel verso della carta 2 si vede nella metà superiore la sibilla EROFILA con un cartello, e la rappresentazione di una zuffa di fanti e cavalieri tratta da un sarcofago, come si può riconoscere osservando una gamba spezzata di un cavallo, quantunque i costumi delle figure sieno stati alterati o alquanto ridotti dal disegnatore,

[1] Indichiamo in nota le varianti ne' versi e nelle scritte che accompagnano le figure,

secondo quelli proprî del suo tempo. Nella metà inferiore, MAXIMINUS | IMPERATOR; ERODOSVS | ORATOR; BRVTVS; sotto il primo FVI ANNO $\overset{\text{M}}{\text{IIII}}$·CC; sotto il secondo, $\overset{\text{M}}{\text{III}}$ | VIII · XXXIII; sotto il terzo FVI HOC TEMPORE. Le date cronologiche corrispondono a quelle che si trovano nella Cronaca figurata di Leonardo da Bissucio (esistente presso l'antiquario Ackermann a Monaco di Baviera) leggendosi sotto a *Erodosus orator* l'anno 3883; e sotto a Massimino: « *F. a. 4200 sexta persecutio Christianorum* ». Anche la figura della sibilla Erofila si riscontra nel libro di Leonardo da Bisuccio; ma nel cartello, che nel nostro disegno è anepigrafo, reca l'iscrizione: *Ecce veniet dominas et nascetur de paupercula,* ecc. Nella pagina qua e là sono caratteri del Seicento: *Homo, Antonius Baffus,* ecc. Sappiamo che la famiglia Baffo è tra le note famiglie veneziane, e possiamo arguire che nel secolo XVII le appartenesse il codicetto, e che uno de' suoi componenti, Antonio, si divertisse e con inchiostro nero a firmarsi nel codice e a guastarne qualche parte, illustrando per conto suo il motto che si compiacque di scrivere più volte: *Homo natus de Asino.* Jacopo Pesaro, nato nel 1460, vescovo titolare di Pafo nell'isola di Cipro, si ebbe il soprannome di Baffo, che trasmise ai suoi successori. [1]

La carta 3 è stracciata a sinistra, così che non si legge il nome della *Virtù* rappresentata, certamente *Fortitudo;* nè si leggono per intero i versi a essa dedicati. Con lo Schedel e i due libri miniati questi si potrebbero però ricostruire, quantunque scorrettamente, così:

tanto nel codice dello Schedel quanto nei due codici miniati di Firenze. Cominciamo dalle varianti nella figura della Prudenza:

I esametro: Sch., *fluit accio recta;* A. e F., *Prudentie... vera.*
II » Sch., *tempora rite.*
III » A. e F., *eritque... partem tuetur.*
IV » Sch., *ne deiunctatus...;* A. e F., *Ne devient actus hoc lucifer...*
V » Sch., *tenet in medio;* in A. e F. il verso manca.
VI » Sch., *colonebat Sardanapellus inscius;* A. e F., *collo nebat.*

Nella definizione della Prudenza:

Sch., *cui tota..., istis vitandis...;* A e F., *nullis sub repat errorem.*

Nella citazione:

Sch., *librum unum quam sic...;* A. e F., *quem sic... libro nono.*

[1] Giovanni della Casa, in una lettera al cardinal Farnese, scrive « Bapho è di età di 84 anni », e alludeva a Jacopo da Pesaro, che morì nell'aprile del 1547, e che tutti ricordano inginocchiato innanzi alla Vergine nella celebre ancona di Tiziano nella chiesa dei Frari.

[*Hec Fortitudo constat magnanima*] virtus
[*Que quasi pugnatrix fulcitur vi*]rilis [1] in arma
[*Impetum et vitium adverse*] fortune repugnans
[*Perdurat inmota ne quid*]quam retro moneri [2]
[*Cuius membra notat in script*]is turreus apex [3]
[*Qua carens Iudith Hol*]ofernis dextera necatur. [4]

La definizione della Virtù in rosso, che sta al disotto di questi versi e sopra alla riquadratura, è pure in parte mancante, ma si può pure ricostruire così:

[*Fortitudo est firmitas animi*] adversus ea que temporaliter molesta [5] sunt.

Nel margine a destra, nella stessa linea del lato superiore dell'incorniciatura, leggesi:

« De fortitudine edidit Augustinus | librum I quam intitullatur de bona | perseverantiae quam sic diffinit | libro IIIJ° questionum questione | LXIIJ^{a} [6] ».

Come nella miniatura del codice di Ambras, il nostro disegno ha nel mezzo una torre, su cui pure sta scritto: « *Magnanimitas,* e quindi Magnificentia | fiducia · pacientia | Perseuerantia | Constantia | Securitas | Tollerantia [7] | Et firmitas ». I miniatori rappresentarono la *Virtù* in atto di sollevare con la destra un mostro; nel disegno sembra che la *Virtù,* di cui non si vede la parte superiore del corpo, stia in atto di abbattere un leone. Un piede della *Virtù* guerriera calpesta *Olofernes effrenatus,* [8] che è sgozzato da *domina Iudith.* Di contro alla scena, nel margine corrispondente al lato inferiore dello scompartimento, « Olofernes het (*henectus*) de Iudith | et ystoria scolastica »; e sotto al lato inferiore, la dichiarazione in volgare:

« Seque mo l'altra magnanima e grande donna doppo la prima | el suo bel stile valeroso e zentile | si come si conuene a sua franchecça | che ella | e torre e fermeza donne uirtute e si de ingnegno altiera che mente la gran fera | colle sue mani arma quasi alla morte. Orsi costante e forte | tu che uoy fare di suoi belli fiori girlande | E perdona | o | si

[1] Sch., *fierit vel in armis;* Ms. Ambras: *viribus in arma;* Ms. Magliabechiano: *virilis in arma.* [2] Sch., *in moto ne quidquam de recto moveri.* Nei due manoscritti: *retro moverentur.* [3] Sch., *turris apes.* Nei due manoscritti: *turrens altus.* [4] Sch., *dextra necatur.* Nei due manoscritti: *dextera necat.*

[5] Sch., *ablata.*

[6] Sch., *quam sic diffinit libro 83, questione 68;* manoscritto Ambras: *libro 83, questione LXXXVJ.*

[7] Il codice Ambras ha *dolerancia;* il fiorentino: *tollerancia.*

[8] Il codice A. sotto la figura di Oloferne ha la scritta *Olofernes inops.*

pande che poy uendecta fare in acto humile. E se alchun pensieri uile in ti regnasse | li vederay pur la triça...[1] reza de li suoi belli occhi | auer per tua lumera | vinc... ecuro alegro e po la còrte | d amor tu auerai co... ferne habe chel uiso dal cor gli dicerne ».

Nel verso della carta, nella metà superiore PHILOMON · PHILOSOPHVS[2] e MITRIDATES, figure disegnate a punta d'argento; nella metà inferiore EVROPA · RAPTA e, accanto al toro, IVPPITER, tutto pure a punta d'argento.[3] Appresso · IEPTE · EX VOTO | · FILIAM · IMOLAVIT ·,[4] composizione a penna, studiata sopra una rappresentazione del Sacrificio d'Isacco. Sotto alla figura di Filomone manca la data, e così sotto l'altra di Mitridate, quantunque forse in quest'ultimo ci fu a seguito del · FVI · HOC ·, nella parte lacerata della carta. Sotto alla figura d'Europa si legge: · FVI · TEMPORE · PREDICTO · (!). E sotto a Jefte: · FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{II}}$ · $\overset{C}{\text{VII}}$ · XLVIII.

La relazione di queste figure con quelle miniate del codice berlinese eseguite da Leonardo da Bissucio o da Besozzo, tanto nella forma della rappresentazione, come nelle scritte cronologiche, ci lascia pensare che quell'artista abbia avuto cognizione dell'opera di Giusto agli Eremitani di Padova. Prima di recarsi in Napoli, alla corte di Alfonso I d'Aragona, egli vide gli affreschi celebrati e ne trasse ricordo; altrimenti non si saprebbero spiegare i perfetti riscontri di forma tra gli affreschi e le miniature. Filomone con un asino appresso che si pasce, Europa sul toro, Jefte che immola la figlia sull'altare, e molte altre rappresentazioni, quella ad esempio di Teseo col labirinto, a mo' di disco sollevato nella destra, sono evidentemente, più che simili, copie del miniatore sugli affreschi.[5] Leonardo da Bissucio prese quindi a prestito dal celebre pittore di Padova le sue imagini, per comporne la cronaca figurata. Dottamente il Colvin[6] ha studiato la derivazione di tali cronache, comuni nel secolo XIV e XV, da Eusebio, Orosio, Isidoro, Sant'Agostino e Clemente d'Alessandria; e ha pure indicato i compendî che si ricavarono da quegli antichi scritti e le prime cronache con xilografia che vennero pubblicate sul finire del secolo XV. Ricordiamo, a supplemento delle notizie fornite doviziosamente dal Colvin, il libro di Antonio Cornazzano, in latino e in volgare,

[1] Manca.

[2] È similmente figurato nel codice di Leonardo de Bissucio, a c. XI v.

[3] Nello stesso codice di Berlino si vede simile rappresentanza a c. III v.

[4] In idem, a c. 4 v., la scena reca la stessa scritta e la stessa data.

[5] Cfr. HEINRICH BROCKHAUS, *Leonardo da Bissucio.* (Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für A. Springer. Leipzig, 1885).

[6] *A Florentine picture. Chronicle* by MASO FINIGUERRA. London, Bernard Quariteh, 1898.

ROMA FOT. DANESI

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

LIBRO DE' DISEGNI DI GIUSTO PITTORE

ROMA FOT. DANESI

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

LIBRO DE' DISEGNI DI GIUSTO PITTORE

nella Biblioteca Estense di Modena (VII, I, 26; VIII, B. 14), che tratta *De excellentium virorum ab origine mundi per aetates;* e un altro a stampa intitolato: « Capitolo de la morte: il | qual narra tutti li homeni famosi | incomincia[*n*]do ne la Bibbia sin | al testamento novo. Con li | famosi morti nel tempo | moderno » (Per Giovanni Andrea Vauassore Det | to lo Guadagnino & Florio | Fratello, in 8 cart. in terza rima. Di 4 carte). Tali compendî, cronache figurate, capitoli della morte, ebbero certamente, nelle forme determinate da Giusto pittore, nella chiesa degli Eremitani in Padova, un fondamento nuovo; e vi fecero ricorso Leonardo da Besozzo e Hartmann Schedel nella cronaca pubblicata da Anton Koberger e illustrata dal Wolgemut e Pleydenwurff.

A carte 4 è figurata la Temperanza. In alto i versi:

Appetibilia claudit temperantia claustro [1]
Aperit [2] et utitur discreta [3] claue modali [4]
Que [5] denotat partes [6] surgit arbuscula ramis [7]
Frena ponentis [8] huius affectui non nisi carnis [9]
Quaque [10] uita uiri que uis [11] diuturna tenetur [12]
Subpeditatur [13] ea [14] epicurius [15] non rite colens.

Sotto, in inchiostro rosso, la definizione:

« Temperantia est offcium [16] coherens [17] appetitum ab hijs [18] rebus que turpiter [19] apetuntur ».

A sinistra, nel margine, presso il lato superiore dell'inquadratura:

« De Temperantia edidit | Augustinus librum J qui intitulatur | de continentia [20] quam sic | diffinit libro J de libero arbitrio ».

La figura della *Temperantia* tiene un modelletto di un castello, dietro cui s'innalza un albero con dischi recanti le parole: Continentia, modestia, sobrietas, Coniugnium, Moderatio, Castitas, Karitas, verecundia, Clementia, verginitas. Sotto ai piedi della *Virtù, Epicurius voluptuosus.* La rappre-

[1] Sch., *castra.* [2] A. e F., *appetit.* [3] F., *disterta.* [4] A. e F., *modalis.* [5] A. e F., *quod.* [6] A. e F., *ramus.* [7] A. e F., *et frangit et susscitat partes.* [8] Sch., *positas.* [9] Sch., *non carnis;* A. e F., *non nisi camere.* [10] Sch., *queque.* [11] Sch., *quamvis.* [12] A. e F., *queque rata quevis documenta tenebit.* [13] Sch., *Suppeditat.* [14] A. e F., *eam.* [15] Sch., *Epicurus.* [16] Sch., *officium;* A. e F., *affecio.* [17] Sch., *cohibens et cohercens;* A. e F., *cohercens cohibens.* [18] Sch., *ab his.* [19] Sch., *temporaliter.* [20] Sch. tralascia le parole *qui intitulatur de continentia.*

sentazione ha grande simiglianza con quella del codice di Ambras, ma, come sempre, stretta nel breve spazio, lì perde il carattere. Lì Epicuro giace tutt'avvolto nel manto; qui si vede l'adiposo filosofo star supino. E la figura allegorica qui è vecchia, con velo monacale, differente dalle altre, mentre il miniatore la figura sempre la stessa, con lunga treccia di capelli cadente ondulata sugli omeri.

Sotto al riquadro si legge:

« La terza donna chel nostro appetito chel soperchio disio domma et refrena | sempre e de honesta piena | e volze allo suo castello discreta chiaue | apre e serra suaue come uol rasone alla cupiditate | et insobrietate | sauia come fa el corpo inmu per l anima. E de virtu gran palma produxe e fructo bon suo dolce lito | E poy chi uol nel sito esser d amor amante coste el mena | alla sua reale cena | Madonne vanitade e parlar braue... prima ch... iaue: chiui e pur gente de benignitade·|si che omne dignitade. Uoi sa... ogni la salma donne uilta che se alma. | in l inferno. Epicurio che... uiuere... modesto. | emo socto lei dolse ».

A c. 4 v. nel mezzo un santo cavaliere con nimbo intorno al capo, un falcone sulla sinistra, uno spadone al fianco, un cane accovacciato appresso. Questa figura, disegnata a tutta prima, è rimasta salva dalle scarabocchiature di Antonius Baffus, che contornò molte delle teste intorno alla pagina, segnate a punta d'argento.

Nel basso altre teste sono quasi intatte, e tale è pure un'ultima, nel margine a sinistra, segnata a punta d'argento, ma quasi svanita.

A carte 5 è rappresentata *Justicia*. In alto i versi:

Ultima uirtutum ceterarum [1] regimen extat
Iusticia [2] ponitur [3] libris armisque [4] decora.
Distribuit diuidit iura [5] dat humane uiuendi
Patet libro quota parte distinta [6] manet
Que sine [7] uiuunt homines sine lege ferrales [8]
Cui nero [9] cernitus [10] eterna uerbera luit.

Sotto, la definizione:

« Iusticia est amor soli deo serviens et ob [11] hoc bene [12] imperans ceteris [13] que homini [14] subiecta sunt ».

[1] Sch., *ceterorum*. [2] A. F., *Justicie* [3] Sch., *ponit*. [4] Sch., *armis librisque*. [5] A., *vitam*; F., *vita*. [6] Sch., *distracta*; A. e F., *distinccione*. [7] A. e F., *sieut*. [8] Sch., *feriales*. [9] Sch., *Diomedes*. [10] Sch., *contrarius*; A. e F., *contrius*. [11] A. e F., *obediens*. [12] Sch., *tantum*; A. e F., *bonum*. [13] Sch., *cunctis*. [14] A. e F., *ceteraque ipsi*.

Nel margine destro, in corrispondenza del lato superiore del riquadro:

« De Justicia edidit Augustinus | librum J qui incipit: Salomon | sapientissimus et librum de perfectione | iustitie hominis [1] quam sic diffinit | librum [2] de moribus ecclesie ».

La figura allegorica *Justicia* siede, sopra un trono, con una spada nella destra e un libro aperto sollevato nella sinistra; a' suoi piedi giace *Nero iniquus.* Nel libro aperto si leggono le parole:

Religio	Concordia
Pietas	Amicicia
Gratia	Affectus
Vindicatio	Humanitas
Observantia	Liberalitas
Veritas	Legalitas
Obedientia	
Innocentia	

Qui è notevole come il *t* delle parole *observantia, gratia, obedientia, amicitia, innocentia,* ecc., sia mutato in *c* dal miniatore, e una volta in *ç*. Sembra ciò derivare dalla mala lettura delle scritte originali, dove il *t* è molto basso, tanto da confondersi col *c*. Così può ritenersi mettendo, a riscontro delle copie, la calligrafia nel nostro quaderno.

La figura della Giustizia qui tiene nel grembo due libri, in uno sta scritto *sunt vetera,* nell'altro *codex;* il miniatore li ha ridotti in uno solo, scrivendo: *Digestum* (?) *codex.* Anche qui l'errore par che provenga dalla difficile interpretazione dell'originale.

Nel margine, a sinistra, sullo stesso piano ove è steso Nerone, sta scritto:

« De Nerone in eurepio et eutropio et | in istoria petri | et pauli ».

Disotto al quadro:

« Ultima e quarta delle cardinali. | E questa donna de uirtu superna | la qual rege e gouerna | per lege lo Universo | e con la spada. | Et ecce da quel dada | che tuto po che l umelta nutrichi | E chi nostri chuor lighi con fidel compagna d amor lontani | E gli intellecti humani | diuida per pieta da gli animali. | E non pur sol li mali | chi ua queste i ma chi fesse gl inferna . Et ha sua roccha eterna | directura per lielta uera | e la strada | che ci mena o disgrada li suoi statuti per nostri castighi . li quali se ben distrighi in pace li troui | e donne equi... iam . el chan crudel di chani . |

[1] Sch. tralascia il passo da *Salomon* a *hominis*. [2] Sch., *libro;* A., *liber*.

Nerone figliol de nequita proteruo tritargli quest... omne osso polpa neruo ».

Nel rovescio, nella metà superiore della pagina, un condottiere in arme sul destriero e con lungo scettro, disegnato a punta d'argento, senza alcuna scritta. mentre la figura di Davide, nello stesso modo abbozzata che gli sta appresso, reca l'iscrizione: · DAVID REX · | · FVI · ANNO · · $\overset{M}{\text{II}}$ · $\overset{C}{\text{VIII}}$ · LXXXIX · E, sopra Golia stramazzato al suolo, il nome · GOLIAS · [1]

Nella metà inferiore della pagina, a penna, le figure di · CAMBISES · REX · | PERSARVM · e di · IVDITH · col capo di · OLOFER | NES. A sinistra, sotto la scritta QVINTA ETAS, la veduta di BABELONIA. DEGITTO · CONDIDIT. ANNO · $\overset{M}{\text{III}}$ · $\overset{C}{\text{IIII}}$ · X.

A carte 6 è figurata la *Fides Catholica.* In alto i versi:

Hec prima uirtutum fides est et [1] sacratassima uirtus
In [2] petra que [3] Christus [4] fundatur pollulat [5] inde [6]
Arbor poma ferens scripta duplicia septem [7]
Hii sunt articuli quibus assentia [8] credit
Quam fructera [9] cedant [10] uelata [11] ecclesia surgit [12]
Impugnans arius [13] unicam [14] dire perit.

Segue la definizione:

« Fides est credere quod non uides cuius [15] est maximum officium credere [16] in unum deum; quia ipse [17] est Jauna [18] et amandum [19] ipse [20] est [21] bonorum omnium fundamentum et humane salutis [22] Inicium ».

Gli altri trascrittori hanno dato alla Fede ciò che nel nostro codice è dato al Cristo, e per cavarne un senso si trovarono poi costretti ad aggiunger parole che non erano nell'originale.

[1] Leonardo de Bissucio a c. V v. reca la data 2839. E a c. VIII, 2, si legge « Quinta etas » e il nome di « Cambises rex Persarum », e le parole « Babiloniam de Egipto condidit a. 3410 ».

[1] Sch. non ha *est et;* A. e F. hanno *fides est,* ma non la *et* appresso. [2] A. e F., *en.* [3] Sch., *qua.* [4] A., *Christo.* [5] Sch., *sullulat.* [6] A. e F., *in te.* [7] A. e F., *signat.* [8] A. e F., *abstinencia;* Sch., *absencia.* [9] Sch., *fractem;* A. e F., *frutecta.* [10] Sch., *celat;* A. e F., *celant.* [11] Sch., *velati de.* [12] A. e F., *signat.* [13] Sch., *Arrius.* [14] Sch., *vincta;* A. e F., *iuncta.* [15] Sch., *cui;* Sch. manca di queste tre ultime parole. [16] A. e F. aggiungono qui la parola *sacramentum;* [17] Sch., *ipsa.* [18] Sch. continua *per quam intratur ad deum;* A. e F., *...itur ad deum.* [19] Sch., *intelligendum et amandum.* [20] Sch., *Ipsa.* [21] In Sch. è l'aggiunta *beatorum.* [22] A., *lalutis.*

Nel margine destro, in corrispondenza del lato superiore dell' inquadratura della figura allegorica, si legge:

« De Fide edidit Augustinus | librum J de fide ad petrum | et librum de fide rerum invi | sibilium et librum de fide | et operibus [1] quam diffinit | libro de oratione dominica ».

La figura della *Fides Catholica* si vede, come nel codice ambrasiano, velata, stringente il fusto d'un albero, che ha, in alto, in un tondo, le parole *Trinus et unus deus,* e tutt' intorno, in quattordici cerchi, gli articoli del *Credo:*

« 1° Credo in verum deum patrem onipotentem. — 2° Creatorem celi et terre. — 3° Et in yeshum christum filium eius. — 4° Unicum dominum nostrum. — 5° Et conceptus est de spiritu sancto. — 6° natus ex Maria virgine passus sub pontio pilato. — 7° Crocifixus mortuus et sepultus. — 8° descendit ad inferos tercia die resurrexit a mortuis. — 9° Ascendit in celum sedet ad dexteram dei p. o. — 10° Inde venturus est iudicare uiuos et mortuos. — 11° Credo in spiritum sanctum et Sanctam ecclesiam catholicam. — 12° sanctorum comunionem remissionem peccatorum. — 13° Carnis resurectionem. — 14° Et vitam eternam amen ».

Il tronco dell'albero passa attraverso un piedistallo, e par che tenga come sotto uno strettoio *Arrius* | *hereticus.* Il piedistallo reca le scritte: *Petra autem erat Christus. — Et super hanc petram edificabo ecclesiam meam.* Nel margine a destra, nella stessa linea in cui giace Ario: « De Arrio heretico in speculo ystoriali et in istoria ecclesiastica ».

Sotto la rappresentazione:

« Fe he la prima che se forma in petra de quelle tre virtu che l alma indusse sopra l celeste lusse | como ci demostra in pome | el simbol sancto | ch in septe | e septe el canto distincto tucto | e da quel sol procede | che de Vergene herede | have de spirito sancto un figliolo caro | chel fe nostro riparo | a trar la humanita de la faretra | Infernale chaua e tetra. | In qual punisse anchor le septe accuse. Questo che sopranduxe | unido | e per distincto e tripartito in un deo tanto . La sua possanza e quanto comprehender piu se po per nostra fede | E che ven per mercede | in carne e sangue de Nui su l altaro . Et ario el neca . e . | chiaro la ecclesia el damna | luy con la sua setta | al inferno | e la nostra in ciel confecta ».

Nel verso, a punta d'argento, senza alcuna scritta, due soldati a cavallo, l'uno con un berrettone in capo, l'altro con una celata; il primo ha un bastone di comando, il secondo una picca. Nella parte inferiore della carta i quattro elementi: ·ELEMENTVM· | ·CAMALEON· | ·AERIE· — ·ELEMENTVM· | ·SALAMANDRA· | ·IGNIS· | —·ELEMENTVM· |

[1] Sch. tralascia ogni parola da *librum unum* in poi.

· ALEC · | · AQVE · — | · ELEMENTVM · | · TALPA · | TERRE. Simili rappresentazioni dei quattro elementi si vedono a carta I v. del codice miniato di Leonardo da Bissucio: il camaleonte a volo, la salamandra nel fuoco, l'alice nell'acqua, la talpa tra le rocce.

Segue, a c. 7, la *Speranza*.

Propter promissa diua [1] spes leta in ardua tendit
Qua [2] firmat [3] meritique sui [4] gratieque [5] respectus
Hec luna notat phebus [6] illamque iubar [7] dans [8]
Et anchora [9] carine [10] mentis a paulo uocatur [11]
Ut sit longa minis [12] heret [13] fixa [14] anchora [15] ratis
Qua carens Juduas [16] iugulatur propria manu.'

Ai versi fa seguito la definizione della Virtù della Speranza:

« Spes est omnium [17] bonorum [18] expectatio certa secundum quam [19] consciencia bona per dei gratiam creditur [20] et operatur ».

La figura della Virtù sta seduta in trono, con le immagini del sole e della luna sulla tunica, come nella miniatura ambrasiana; Giuda, con una corda al collo, sta sotto a' suoi piedi; un angelo le stende la corona, e svolge un cartello in cui si leggono le parole del codice viennese ed altre:

Beatitudines anime	Beatitudi nes corporis
Sapientia	Claritas
amicicia	Agilitas
Concordia	Voluptas
honor	Libertas
Potentia	Longeuitas
Securitas	Sanitas
Visio	Pulchritudo
Fruicio	Fortitudo
Tentio	Impassibilitas

Et deinde oritur gaudium | beatitudinis eterni amo | ris additio.

[1] Sch., *dura;* A. e F., *divina.* [2] Sch., *quam.* [3] A. e F., *firmant.* [4] A. e F., *seu.* [5] A., *gracia;* F., *graciaque.* [6] A. e F., *febus.* [7] Sch., *iubere.* [8] A. e F., *iubendas.* [9] Sch., *anchore.* [10] Sch., *charine;* A. e F., *canne.* [11] Sch., *a paulo mentis vocatur;* A. e F., *mentis apalo vocatur.* Questo quarto verso è posposto al seguente nello Schedel e negli altri. [12] Sch., *lugraminis;* A. e F. *longanimis.* [13] A. e F., *habet.* [14] Sch. soggiunge *in.* [15] Sch., *anchore.* [16] Sch., *Judas.* [17] In A. e F. questa parola è ommessa. [18] A. e F. aggiungono *eternorum.* [19] A. e F., *quod.* [20] Sch., *credit.*

Nel margine destro, in corrispondenza al lato superiore dell'inquadratura, la scritta:

« De Spe edidit Augustinus librum . J | de spe habenda in christo qui vocatur | contemplationis incipiens . Quoniam | in medio laqueos positi sumus[1] et ipsam spem diffinit libro de | verbis apostolj ».[2]

Sotto la figura di Giuda leggesi: « Judas desperatus ». Appresso, nel margine destro: « De Juda in ystoria Sancti | Mathie apostoli ».

Quindi: « Fe e stata quinta e speranza secunda | ad orden lei si che nel circhio e sexta de chi deuemo far festa | chamor la manda per nostra salude | ad trarce del palude | mundano e fuora del profu[n]do fiume di rey penser che summe | la mente nostra in adversa fortuna. | E come piu mal ci aduna costei di l ancor suo lor ci fa sponda e donne bene iocunda | expecta gratia dal ciel manifesta E la sua uita honesta diuide noue da noue in dui mude donne diffecto . e falle suo costume . El suo perfecto lume | in fonde in nuy come fa el sole in la luna . | per indurce alla tribuna che perde Juda disperrato traditore | cha si di morte tradi il suo Segnore ».

Nel *verso*, le figure MALLIVS TOR | QVATVS CONSVL · | · ROMANORVM, con la scritta a' piedi: · FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{III}}$ · $\overset{C}{\text{VI}}$ · XX · | · VIII ·;[3] poi di · XERSE · REX · PERSARVM ·, e a' piedi: FVI · ·ANNO ·| $\overset{M}{\text{III}}$ · $\overset{C}{\text{IIII}}$ · LXXV ·[4] Continua · TITV · IN | · PERA[TOR] · DE, e sotto FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{IIII}}$ · | LXXIII;[5] · ALEXANDER · | IN PERAT ·, che dice FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{IIII}}$ · C · LXXXVII;[6] PHILIPPVS . | IN PERATOR, presso cui sta una lapide con l'iscrizione: HOC · TEMPORE . | MILLESSI | MVS · ANNVS | VRBIS · C | ONDITE · CO | MPLETVS · EST |, e al disotto: FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{IIII}}$ · CC · IX .[7] In fine CLEOPATRAS, e a' suoi piedi FVI · HOC · TEMPORE, senza la indicazione dell'anno.[8]

[1] Sch. tralascia dalle parole *de spe habenda* sino a *sumus;* A. e F. scrivono *librum unum habenda; in medio laqueorum.*

[2] A. e F. aggiungono *Pauli.*

[3] La stessa scritta e la stessa data 3628 in L. de B., a c. 11.

[4] La stessa scritta, ma la data 3478 in L. de B., a c. 9.

[5] Stessa scritta e stessa data, a c. 16.

[6] Idem, a c. 17.

[7] Idem, a c. 17 v.

[8] In L. de B. è rappresentata a c. 14 v. co' serpenti nelle mani.

A c. 8, la *Carità:*

Optima carismarum [1] dilectio digne vocatur
Qua fertur [2] affectus inamatum geminis [3] alis
Cor prebet [4] hec deo parenti emulisque [5] propinquis [6]
Portat [7] cunta legis bina [8] precepta [9] ferentis
Quid deo debetur primis [10] proximoque secundis [11]
Quibus se priuans [12] herodes cecidit ymas.

« Caritas est motus animi ad fruendum deo [13] propter [14] se ipsum et [15] se atque proximo [16] propter deum ».

La Carità è seduta in trono, e tiene ad ogni mano scritto un cartello: sul petto, come raggi che si dipartano dal cuore, ha le seguenti iscrizioni: amor dei . amor christi . amor inimici . amor amici. Sotto ai piedi *herodes impius*. Nel cartello sollevato nella sinistra sta scritto:

« Sperno deos | fugio periuria | Sabbata colo | heres uni deo | amorem et | honorem et | timorem ».

Nel rotulo che si svolge dalla destra:

« Sit tibi patris honor | sit tibi matris amor | Non sis occisor sui | Mechus Testis | iniquus vicinique | Thorum resque aue | re suas ».

Nel margine, presso il lato orizzontale superiore, a destra:

« De caritate edidit augustinus librum J | de laudibus caritatis et librum | de sancta caritatis et librum de quatuor | virtutibus caritatis quam sic | diffinit libro IIJ° de do | ctrina christiana ».

Nel margine, presso il lato inferiore, pure a destra:

« De herode in ystoria Scolasti | ca et ysopho ».

Sotto il quadro:

« Omne uertu senza costey se perde | Karita e che d ogn altra sostegno como ci mostra in segno Amor chi uen dal cor da quatro parti et ha immani duj carti. Ad deo ua l una e l'altra a nuy reverte | Et tene sue ale aperte | ciaschun chiamando | e s alchun non la schiva | si stesso d onor priua. E sta come arbor seccho in sardir uerde. | In la sua uita e uerde per tal difecto a metter l alto regno | chel sùo gentil inzegno | e de condurre tucti in quelle parti. | Oue li seraphini sonno sparti | del ciel colli sancti a ueder cose certe | fe e speranza experte | enno di tal dona

[1] Sch., *carismatum;* A. e F. *Karismatum.* [2] *Fertur* manca in Sch.; A. e F. scrivono *fertur affatus.* [3] A. e F., *genus.* [4] F., *preter hoc.* [5] Sch., *emulique.* [6] Sch., *solatur;* F., *a pro iniquis.* [7] Sch., *portatur.* [8] A. e F., *nostra* [9] Sch. *prae- cepta.* [10] Sch., *primus;* A., *prius.* [11] Sch., *secundus.* [12] A., *se privatus.* [13] A. e F., *Deum.* [14] Sch. aggiunge *deum* invece di *se ipsum.* [15] Sch., *ex.* [16] A. e F., *proximos.*

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

LIBRO DE' DISEGNI DI GIUSTO PITTORE

che da lor diriva septima in giro e uiua. | Intro se troua eternal questa gemma che lasso herodes unde he ben chel gemma ».

A c. 8 v., nella metà superiore della pagina:

MASSIMISSA ·; SCIPIO | NASICA ·;[1] · M · AVRELIVS. | ANTONINVS · Nei due primi la frase FVI · HOC · TEMPORE · senza data; nel terzo · FVI · ANNO · $\overset{M}{IIII}$ · XXXV.[2]

Nella metà inferiore:

· PRINCEPS VVALLIE ·; · TAMBERLANVS ·; · VESPATIANVS · | · INPERRAT · Nel primo: · FVI · ANNO · D · MCCC ·;[3] nel secondo: · FVI · ANNO · D · MCCC · L | · XXXX · V ·; nel terzo: · FVI · $\overset{O}{N}$ · $\overset{M}{IIII}$ · · XXX · III ·[4]

Notiamo che la figura di Tamerlano è il personaggio meno antico di tutti e ancora in vita nel 1395, segna il limite massimo di tempo a cui si possa giungere nell'assegnare la data al nostro quaderno, e quindi alle pitture di Giusto. Convien credere che esse sieno state le ultime a cui abbia atteso nella vita, poi che, se il pittore a' primi del secolo XV non era più nel novero dei vivi, nel 1395, quando disegnava l'imagine di Tamerlano, doveva già essersi applicato a dipingere la cappella di Sant'Agostino negli Eremitani di Padova. Leonardo da Bissucio che, come abbiamo già detto, s'ispirò nella rappresentazione a quella di Giusto a Padova, compie il suo ciclo con la stessa figura di Tamerlano. Quel pittore, che pure conobbe tanti principi e illustri uomini, termina col personaggio ultimo della rassegna di Giusto. E questa è un'altra prova della derivazione delle miniature del suo codice dagli affreschi di Padova.

A carte 9, la *Philosophia,* mancante nel novero delle rappresentazioni dei due codici di Ambras e di Firenze, ma che lo Schedel vide prima a destra nella cappella di Sant'Agostino:

« Chanzone omne virtu uegio dal cielo | et al ciel tute Karita le porta | oue l amor ci conforta che de ley nasse, & ella in deo ci adnida | Chosi schifemo le strida di socto posti alle done dolenti | che del inferno li centi, provan per lor diffecto il caldo el gielo nesun lor nome e cielo

[1] Queste due figure sono l'una appresso l'altra in L. de B., a c. 13.

[2] In L. de B. è indicata la data della persecuzione de' cristiani, l'anno 4125.

[3] In L. de B. l'anno 1395, che nel nostro codice troviamo indicato sotto alla figura di Tamerlano. Il principe di Galles e Tamerlano sono figurati a c. 20 l'uno presso all'altro, come nella nostra pagina, e sopra di essi è la firma del maestro *Leonardo de Bissutio.*

[4] Così L. de B., a c. 16.

Mi ua narrando e staui chel sezorni in uitio alchun fa cha uirtu mel tornj.

« Libro secundo de doctrina cristiana

« Omnium que sunt dediti mihi deus scientiam ueram et que cumquibus sunt et improvisa didici. eodem libro.

« Philosophi si qua uera dixerunt et fidei nostrae accomodata [1] sunt et [2] ab eis tamquam ab iniustis possessoribus in usum nostrum [3] uendicanda ».

Lo Schedel, nell'indicare la prima rappresentazione della cappella, dà il nome di *Philosophia;* quindi di *Socrates stoycus,* di *Plato methaphisicus,* di *Aristotiles peripateticus,* di *Seneca moralis,* che si vedono con queste scritte intorno al capo, seduti nei loro scanni intorno alla madre del sapere. Vero è che egli aggiunge anche *Titus Livius Paduanus,* che non capirebbe nella rappresentazione, o ne romperebbe la legge di simmetria. Fu uno dei tanti errori in cui è caduto lo Schedel, o dobbiamo credere che Giusto modificasse il disegno eseguendo gli affreschi?

La Filosofia poggia sopra un circolo, entro cui altri circoli concentrici, divisi da dodici raggi, disegnano il sistema planetario. Nella estrema zona *Aquarius, Capricornus, Sagittarius, Scorpius, Libra, Virgo, Leo, Cancer, Gemini, Aries, Pisces;* e nella seconda, corrispondenti a questi nomi, *domus secunda saturni, prima domus saturni, prima domus Jovis, secunda domus martis, secunda domus veneris, secunda domus mercurij, domicilium solis, domicilium lune, domus secunda mercurij, domus secunda veneris, domus secunda martis, domus secunda Jovis.* Nella terza zona: *Circulus saturni;* nella quarta: *Circulus Jovis;* nella quinta: *Circulus Martis;* nella sesta: *Circulus solis;* nella settima: *Circulus veneris;* nell'ottava: *Circulus mercurii;* nella nona: *circulus lune.*

Nel margine a destra, presso la figura di Platone: « i. transendentes naturales ».

Nel margine a sinistra, presso quella di Aristotile: « tendentes ad veram scientiam ».

Nello stesso margine, presso quella di Socrate: « . i . reprehensibilis uiciorum aliorum ».

Sotto il quadro: « Abeno l intento suo chostoro e gli animi | e sapeno sino al centro della terra tucto quel che riserra | diuinita fino alla spera octaua | Aristotel specchiaua la mente sua ultra gli acti uisibili | per li sensi inuisibili | Conobe e dechiaro non men che plato | che contempia da lato philosophia | e gli altri duj magnamini che non foron pusillanimi.

[1] Sch., *accomoda.* [2] *Et* manca nello Sch. [3] Sch., in *nostrum usum.*

Represeno chi in uilta suo cuor se terra. Socrates qui s afferra | E Seneca moral po di li ichava | choi belli costumi e laua | le minti et necta de certi risibili. Costoro forono incredibili | de nostra fe | et an quey quel bel prato | cian de scientie ornato per cuy philosophia tucta in pratica auemo sermocinale e mathematica ».

A c. 9 v., nella metà superiore: · ALEXAND | ER · REX · M | ACEDO[NVM] ·; · CYRVS · REX ·; NEBROTH; sotto al primo: · FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{III}}$ · $\overset{C}{\text{VI}}$ · | XVIII · ; sotto al secondo: · FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{III}}$ · | · CCCC · IIII · ; sotto al terzo: · FVI · ANNO · M° · $\overset{C}{\text{VI}}$ · L | XXX.[1]

Nella metà inferiore: SIFAX REX · ; · HESCHILES · TRAICDS · | FVI · HOC · TEMPORE ; · FABIVS · CONSVL ·; sotto al primo : FVI · TEMPORE · ANI | BALIS; sotto al terzo: · FVI · HOC · TEMPORE, senza data.[2]

A c. 10 è rappresentata la *Gramatica,* prima delle arti liberali:

Janua in arce[3] patet gramatica paruis
Qua cum lacte puerilis[4] stillatur[5] littera labris[6]
Que[7] proinde[8] iuvenis set lores iuuenes[9] arcet
Nam prior ceteris puerilis[10] signat ymago
Quot[11] partes continet supra caput graphia[12] notat
Cui priscianus actor[13] cum maiori[14] uolumine scripsit[15]

A destra dei versi, in carattere rosso, sta la seguente scritta:

« Cum omnis eloquentie doctrinam et omne studiorum genus | sapie luce prefulgens a grecorum fontibus deriuatam | latino sermone inuenio celebrasse ».

Sopra al lato orizzontale del rettangolo, ov'è figurata la Grammatica:

« Gramatica est uocis articulare[16] custos et[17] mediatrix discipline[18]

[1] In Leonardo de Bissucio le stesse scritte e le stesse date nella prima, a c. 10 v., e nella seconda, a c. 8; mentre la terza, a c. 2 v., non ha la data.

[2] In L. de B., Eschilo è ugualmente rappresentato con un'aquila volante sopra la sua testa, schiacciata da una testuggine, a c. 9. Il re Siface e Fabio console sono raffigurati, a c. 13, l'uno presso all'altro.

[3] Sch., *partes;* A. e F., *artes.* [4] Sch., *pueris.* [5] Sch., *stillant.* [6] Sch., *stillatur labeis;* A., *labiis;* F., *labris.* [7] A. e F., *qui.* [8] Sch., *pronide;* A. e F., *provide.* [9] Sch., *loris;* A. e F.. *loris ferreis iuvens.* [10] Sch., *puellaris.* [11] Sch., *quod.* [12] Sch., *grasici;* A., *sapiencia capita generalia;* F., *sapiencia capita gloria.* [13] Sch., *auctor.* [14] In A. e F. *maiori* manca. [15] Sch., *substat.* [16] Sch., *articula;* A. e F., *articulis.* [17] In A. e F. *et* manca. [18] Sch., *disciplinatur;* A., *discipline eius;* F., *cuius.*

cuius necessitate professionis cogitur humane | Lingue [1] omnia etiam [2] figmenta [3] coligere [4] que [5] memorie [6] literis mandata sunt non ea falsa faciens sed de hijs [7] quandam [8] docens et afferens [9] rationem ».

La Grammatica siede in cattedra, tiene con la sinistra una frusta, e pone la destra sul capo d'un fanciullino che succhia il latte. Seduto alla base del trono, sta *Priscianus cum maiori et minori volumine*, come dice la scritta che gli si stende appresso. Nelle pagine del maggior volume si legge:

« Grama | tica est scientia re | cte lo | quendi || recteque | scriben | di ».

Il fantolino tiene pendente dal braccio destro una cartella con l'abbicì ✠ ABCDE. Presso alla figura allegorica, in quattro linee interrotte dal suo capo:

Ortographia	sive scientia recte scribendi
Etymologia	sive scientia deriuandi
Diasintastica	sive scientia construendi
Prosodya	sive scientia recte pronuntiandi [10]

Nel margine a destra, in corrispondenza del lato superiore del rettangolo:

« De Gramatica dictauit [11] | Augustinus librum J ut dictavit lib. J retracta | hominum [12] quam sic diffinit libro | soliloquiorum suorum ». [13]

Sotto al lato inferiore:

« Bella zentile lizadra e gramatica | e questa cunven che cum la mamilla al fantulin distilla el seno litterale ond el conosce | più per quel lacte e posse perfecto fare | et haver sapientia | ch ella donne elloquentia | altruy ci da de l idioma el fructo | el suo nobel constructo | si ce dechiara omne cosa saluategha | Et per tenera naticha | s imprende quel che de a. b. rutilla | priscian la cumpilla in duj volumi et in latin a scosse da li greci et indorosse | si che per luy n avemo la experientia Queste donne scientia | origen e fondamento e suo reducto. E quatro parti instructo | fan chi vol ben parlare e diricto scrivere | Ne posse al mondo ben senza ley vivere ».

[1] Sch., *ligue*. [2] A. e F., *contra*. [3] Sch. *fragmenta*. [4] Sch., *colige*. [5] In Sch. manca. [6] Sch., *memorie*. [7] Sch., *eis veram*. [8] A. e F., *quedam*. [9] A. e F., *asserens*. [10] La miniatura del codice di Ambras è semplificata, ma, nell'insieme, la composizione è la stessa. [11] Sch., *edidit;* A. e F., *hanc scientia fecit*. [12] *ut... hominum* manca in Sch. [13] A. e F. aggiungono *quarto*.

A c. 10 v., nella metà superiore: · IOSVE · DVX · | HEBREORVM ·; · AN[T]HENOR ·; · SAMPSON · | · FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{II}}$ · $\overset{C}{\text{VII}}$ · LXXX | IX. Sotto al primo: FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{II}}$ · $\overset{C}{\text{IIII}}$ · | XCIIII ·; sotto al secondo: FVI · PREDICTO | · TEMPORE.[1] Sotto alla città che Antenore porta nella destra: PADVA.

Nella metà inferiore: · IVLIVS · CESAR; OCTAVIANVS · | · AVGVSTVS; · METELLVS. Sotto al primo: ꟷFVI · ANNO · $\overset{M}{\text{III}}$ · $\overset{C}{\text{VIIII}}$ · | XVI; sotto al secondo: · FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{III}}$ · | $\overset{C}{\text{VIIII}}$ · XX ·; sotto al terzo: · FVI · HOC · | · TEMPORE.[2]

A c. 11, la *Dyaletica:*

Dialetica diuum [3] ratio uel sermo uocatur
Unde partita veste binas habet manibus angues
In medio ratio profundo [4] pectore manet [5]
Et [6] cum sit [7] comunis [8] solo crine culmina [9] uelat
Cuius silogismos [10] affixa scriptura [11] demonstrat
De [12] qua Zeroastes [13] primus in cortice pinxit.

« Dialetica est disciplinarum [14] hec docet discere in hac [15] se ipsam rationem [16] demonstrat quid sit [17] quid valeat scit scire sola scientes facere [18] non solum onstendit sed etiam [19] ponit ».

Nel riquadro è rappresentata la Dialettica, con due serpentelli in mano; intorno al suo capo, a sinistra, in tre righe, sta la scritta: « probabilis | demonstratiua | Sophistica »; a destra, in una stessa direzione: « Sum mater litis, non sum nota nisi | peritis, Sum mater rerum a falso dis | cernere verum. Ista tibi plana facit versus | arbor prophiriana ». Di qua e di là dal collo, divisa in due parti, la parola *ratio;* alla spalla

[1] In L. de B., a c. 3, Giosuè ha la stessa scritta e la stessa data, e guarda similmente al sole; Antenore porta ugualmente la città di Padova nella destra; e Sansone, che gli è raffigurato appresso, a c. 5, tiene pure la mascella d'asino.

[2] In L. de B., Giulio Cesare tiene uno scudo con un'aquila, ed ha la stessa scritta. Ottaviano Augusto è raffigurato in una zona sottostante. Entrambi a c. 14. Metello a c. 12.

[3] Sch., *divini.* [4] Segue in Sch. *de.* [5] Sch., *manat.* [6] Sch., *que;* A., *at;* F., *et.* [7] A., *fit.* [8] A. e F., *tenus.* [9] Sch., *culmine;* A. e F., *climata.* [10] A., *sylogismus;* F., *siloymus.* [11] Sch., *figura;* A. e F., *scripta.* [12] Sch., *Da.* [13] Sch., *Çoroastes;* A., *coreastes;* F., *coroastes.* [14] Sch., *disciplina discipline.* [15] A. e F., *hanc.* [16] Sch., *ratio.* [17] Sch. aggiunge *quid velit* [18] Sch., *facit scire;* F., *scientes facere non.* [19] A. e F., *contra.*

destra *Opponens,* e presso alla sinistra *Zespondens.* A' piedi del trono della Dialettica sta *Geroastes rex* | *Bactiranorum,* in atto di segnare come tante asticelle in una scorza. Nel margine a sinistra si legge: « De geroaste in iustino | et aurosio et Augustino in | Ciuitate dei ponit | de eo ut solmus dixit ».[1]

« Conuence a questa la ueste diuidere e fargli in mani a uolte duj gran bisse che se lenguizen fisse in oppor l una e l altra incontrastare | per cuy silogisinare e sempre cosa chel fa ualiabele | e la raxon probabile | e la demostratiua fuor del pecto | uen si che l effecto | de la sofistica alquanto ce fa ridere. A costey che de rider may quel non lassa che siegho se messe. Zeroaste la scripse in scorza primo come depincto apare. | El suo proprio affare | di questa che donne scientia amabile | e che ci da notabile ch in lor per ley conoscimo lu obiecto | del uero el suo soiecto. E come el falzo in si menuda apedogha | cosi d on altra el uer tucto ci predegha ».[2]

Nel verso della c. 11, nella metà superiore:

· GVILLELMVS · | · DVX · NORMANDIE FVI · ANNO · D[OMINI] · LVII.
GODIFRIDVS · DE | BILIONO FVI. ANNO · D · M · XCVI ·[3]
FREDERICVS · PRIMVS · FVI · A · D · MC LIII.

Nella metà inferiore:

· SALADINVS · | · REX · FVI · ANNO · D · M · C · L | XXXVI ·
· KAROLVS · | PRIMVS · REX · SICI | LIE · FVI ANNO · D · M · CC | LXII ·
· TESEVS · FVI · ANNO · II$^{\text{M}}$ · VII$^{\text{C}}$ · X | XIII ·[4]

[1] L'autore del nostro codice ha dimenticato di mettere nel margine a destra la indicazione del libro di Agostino in cui è parola della Dialettica. Lo Schedel, visti gli affreschi, trascrisse: *De Dialetica dictavit Augustinus librum unum, quem sic diffinit libro secundo de ordine rerum.* E così, con poche varianti, ripeterono i miniatori dei codici di Ambras e di Firenze.

[2] Il piede che si vede nel margine a sinistra è parte d'una figura, nella c. 10 v., d'un filisteo caduto sotto a' piedi di Sansone.

[3] Questi due personaggi in L. de B., a c. 19 v.; e subito, a c. 20, i tre seguenti. La data di Guglielmo duca di Normandia non è nel codice di L. de B., quella sottoposta a Federico I è differente dalla nostra, cioè 1186.

[4] In L. de B., a c. 4.

A c. 12, la *Rethorica:*

Rethorica ponitur uario[1] uestita colore
Nam prauis ut equis ultro[2] argumenta ministrat
Et per orando prompte in causa[3] declamat
Quel ut persuadeat pluri[4] utitur sepe colore
Propterea sertum[5] vario gerit uertice flore
Que cum utraque cuncta[6] tulius arte ministrat.

« Rethorica est qua uera suadentur et falsa et cum sit medio posita facultas eloquij que ad persuadenda seu praua seu recta ualet plurimum bonorum cum studio militat veritati ».

Entro la riquadratura è figurata la *Rethorica,* con le parole appresso: *Indicialis, Demonstratiua, Deliberatiua.* A' piedi del trono in cui siede la regina: *Marchus* | *Tulius* | *Cicero.* Nel margine destro: « De Rethorica dictavit augustinus | librum tercium[7] ad pulcrum | et aptum eloquium ut dicit[8] libro | quarto confessionum quam sic diffinit | lib.° quarto de doctrina | christiana ».

Sotto alla rappresentazione:

« De uario color sua ueste aprende | porta costei d ornaminti dipinta | e la sua testa cincta | de fior diuersi in fra bel color de uerba per chin deuisar verba fa menoir come uole et acrescere | Et redure ad ben esser | ouer a ben parer quel che rasona | si ben suo dire consona. Questa benegna acorta, et intendeuole pronuntiando piaceuole | Ardita | e | prompta e simulando enfinta | Sermocinal destinta | philosophia matura et acerba | humel parla e superba | e sa donne bel fil tessere | Chotal scientia increscere | mai non ci de che d on altra corona Tulio la dissona da l arte uechia in la noua rethorica | si che la uen pratichada e theoricha ».

Nel verso della c. 12, nella metà superiore:

TOTILA · REX · | GOTHORVM FVI · HOC · TEMPORE ·
· ARTVRVS · | REX · BRICTONVM FVI · HOC · TEMPORE ·
· COSDROE · REX · FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{IIII}}$ · $\overset{C}{\text{V}}$ · LXXVI. Lì presso, una lapide con la scritta: EXALTAT | IO · SANCTE · C | RVCIS · IS | IDORVS · | EPISCOPVS ISPALEN | SIS · MAC | HOMEC | TVS...[9]

[1] A. e F., *varia.* [2] A. e F., *ultimo.* [3] A. e F., *eam.* [4] A. e F., *plura.* [5] Sch., *Et propter assertum.* [6] Questa parola in A. e F. manca.

[7] Lo Sch. scrisse *tres,* e tralascia le seguenti parole sino a *quam;* mentre nei codici A. e F. si conservano.

[8] A. e F., *ait.*

[9] La stessa nota in L. de B., a c. 19 v., ma in essa le due ultime parole suonano: *Ispaliensis anachomectus.* Totila è raffigurato a c. 19, e appresso il re Arturo.

Nella metà inferiore:

PIPINVS REX FVI · $\overset{M}{\text{IIII}}$ · $\overset{C}{\text{VII}}$ · V. E l'iscrizione appresso, in una lapide poggiata al piedistallo su cui siede. ÇACCARIAS · | · PAPA · DAM | ASCENVS | KAROLVS · MA | NVS · MONA | CVS · EFFICIT | VR · CASSINE | NSIS. Indi la poderosa figura di · KAROLVS MA | GNS · | INPERATOR FVI · ANNO · DOMINI · $\overset{C}{\text{VIII}}$ · II. [1]

A c. 13 la *Arsmetrica:*

Ceteros [2] arsmetrica [3] numeros in tabula pingnit
Quam comunem [4] cunctis matrone figura demostrat
Que disparis [5] ordinat [6] et paris numerum [7] partes
Impariter pariterque paris & is [8] rescecantur
Simplici [9] compositio perfecto plusque minusque
Quam grecis pitaghoras sanius ante dedit. [10]

« Que de numeris [11] est scientia, utilis est [12] et uera est [13] probans omnia in [14] numero pondere et mensura constare [15] et cum sit [16] ad omnia | Janua quedam nulla sine ea potest esse perfecta peritia cum [17] etiam [18] deus ipse suo in numero impari nobis a ueritate [19] probetur ».

Sotto a questa definizione è rappresentata la Scienza, seduta in trono, in atto di formare l'abaco. Innanzi al suo capo sta scritto *Par et* | *dispar;* e dietro al capo: « Species mutationis sunt novum . seu . numeratio . | aditio . substractio . mediatio · duplatio . multiplicatio . | divisio . progressio | radicum extractio ». Presso la base del trono della Scienza sta *Pitagoras,* che addita la donna sovrana, e tiene un volume aperto su cui si legge: « Si quis | in quatuor | metaseos | discipulis | exercitandum || espositus | in earum | inquisitio | nis numero.

Nel margine destro: « De Arismetica dictavit | Augustinus librum . J

[1] A c. 19 v. di L. de B. si trovano pure le due figure di Pipino e di Carlo Magno con le stesse scritte, ma con differente data, chè, a piè della prima c'è l'anno 800, a piè della seconda il 794. Nè tra le figure di Pipino e di Carlo vedesi il tondo, che è nel nostro, con le parole · SEXTA ETAS ·

[2] Sch., *Certos.* [3] Sch., *Arismetrica;* A. e F., *Arismetica.* [4] A. e F., *recte.* [5] Sch., *disparsis;* A. e F., *quod disparis.* [6] A. e F., *ordinat numerus.* [7] Sch., *numeri.* [8] Sch., *hiis resecatur.* [9] A., *Suplico;* F., *Simplico.* [10] Sch., *samus;* A. e F., *Pictagoras sanus ante dedit.* [11] A. e F., *quod numerus.* [12] In A. e F. manca. [13] In Sch. manca. [14] In A. e F. manca. [15] In A. e F.manca. [16] In Sch. manca. [17] In Sch. manca. [18] Sch., *tamen.* [19] In Sch. è aggiunto *esse;* tutto il tratto *peritia,* ecc., manca in A. e F.

. [ut dicit libro retractationum] [1] quam sic difinit libro [2] questionum ». E al disotto della rappresentanza:

« Echo cole che c insegna di numeri | la zunçer el sutrar multiplicando | de mezare adopiando | divider e proceder per figura | E la radice pura ce da de quanti ne cercha l millessimo et in despar lo deximo parte | et in par qual se uoglia la torma | Questa scencia in forma le mathematice | e uol ch io di numeri da ley ciaschuna | e gli numeri a tucte porze | e uen le sostignando como madre in dotando | cognoscer quantita | peso e mesura lor discreta e matura donna e di tempo presso allo quaranteximo | da duj fino alo vinteximo | a danda parte e fin li ci da norma | de ructi e censi forma | Pitagoras com ella ziffra in tauola rason a termen reccharda luj thaula ».

Nel *verso:*

MARMO (una baccante che suona i cembali); DARIVS · REX · | PERSARVM FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{III}}$ · $\overset{C}{\text{IIII}}$ · X | LII · ; TRAIAN · PE · FVI · ANNO · $\overset{M}{\text{IIII}}$ · L | XXIII ·

E nella metà inferiore della pagina:

SEMP[RO]NIVS · | CONSVL FVI · HOC · TEMPORE · ; · MARCVS · | ACTILIVS REGVLVS · | FVI · HOC · TEMPORE · ; FVLVIVS. — FVI · HOC · TEMPORE.[3]

Segue, a c. 14, la *Geometria:*

Geometria mathematica pure [4] demostrat
Ut sperica figura fiat [5] recti linea [6] surgat [7]
Cum circino [8] manet et quo equi latera [9] plani
Metitur & partes eius [10] supra littera [11] clamat,
Cum sit [12] ad plana alta sublime profunda
Quam euclides diffuxo volumine docet

« Geometria ars est metiendi alta plana [13] et profunda dans homini [14] intelligere ne suam debeat ignorare quantitatem ».

[1] In Sch. manca. [2] Sch. aggiunge *decimonono.*

[3] In L. de B., a c. 8 v., Dario con le stesse scritte; così Traiano, a c. 16; Attilio Regolo e Fulvio, a c. 12; Sempronio, a c. 12 v.

[4] Sch., *pura.* [5] Sch., *sit.* [6] Sch., *rectilinea;* A. e F., *muliera.* [7] A. e F., *signat.* [8] Sch. *circulo;* A. e F., *citicro.* [9] Sch., *latere;* A e F. *eliquatura.* [10] Sch., *es sic.* [11] A. e F., *equalitura.* [12] Sch., *fit;* F., *sic.* [13] Sch., *plena.* [14] Sch., *hominem.*

La Geometria è seduta sul trono, con un aperto compasso fra le mani. Tutt'intorno figure geometriche, un quadrato con le diagonali, una perpendicolare nel mezzo d'una retta, un triangolo inscritto in un circolo, ecc.; presso al capo della Scienza le parole: *Almetria* | *planimetria* | *subeometria*.[1] Sulla base del trono *Euclide* che misura un bastone con un compasso.

Nel margine a destra: « De Geometria dictauit | Augustinus librum J retractationum [2] | quamque diffinit sic libro | annotatonium ».

Sotto leggesi:

« Fermandol sexto in lo puncto | et extendere | la man di fora | e fare a quel chouerchio diametrar pul circhio. Costey c insegna per punti e chel gira | Et a quadro tel tira equilatero e pian la sua sustantia | e de triänguli stantia ci mostra e qualita che multo bella Regha su regha ysnella | compuui | dentro a chi la sa comprendere | per la qual intendere la sumitade | e saver donne merchio | Et del cauo soperchio la raxon uera che per my s amira o l intellecto spira | Et abia quant el uol longa distantia. Euclide | ignorantia non ha di quel che mo qui si fauella. Questa scientia apella Geumetria | e per fugir dexordine | trella dal centro e quel ch io narro ad ordene ».

Nel verso, alla metà superiore:

· SEMIRAMIS · | BABILLONIAM · | CONSTRVIT · FVI · TEMPORE · NINI · ET P | OST ·

· IACOB · · FVI · ANNO · | $\overset{M}{\text{II}}$ · C · IX · (Giacobbe versando olio da un vaso sulla tavola del sacrificio).

· YNACVS PRI · MVS · | REX · [*AR*]GIVORVM · | TEMPORE · IACOB [3]

E nella metà inferiore:

· SARTONIVS · FVI[T] · HOC · TEMPORE ·
· CATELINA · FVI[T] · HOC · TEMPORE · [4]
· HARHVS · [5]

[1] Le stesse parole nella miniatura del codice di Ambras.

[2] Questa parola manca nello Sch.

[3] In L. de B. queste tre figure, a c. 3, si susseguono nel medesimo ordine. Quella di Semiramide non ha l'indicazione del nome, ed è stata scambiata dal Brockhaus per Aegialeus di Sikyon, mentre reca a' piedi le parole *fuit tempore Nini et post*.

[4] Sartonius a c. 13 v., Catilina a c. 14, nel codice di L. de B.

[5] È uno studio dall'antico, da un cippo con scena bacchica.

A c. 15 la *Musica:*

Musica vanis [1] apta pulcra [2] sed uana [3] uidetur
Que canens [4] fides moderatur in gaudio liris [5]
Constat uoce flatu et [6] pulsu organa [7] fingit
Ob loquitur numerus [8] septem [9] discrimina uocum
Instat leta suis melisque [10] thonisque [11] canora
Quam iubal [12] ut reperit [13] scripsitque [14] pagina pandit.

« Ars modulandi delicijs acomodata mortalium [15] numerorum ratio est inueniens [16] procul dubio menti [17] qualem in moribus | seruet temperantie [18] modum ne discrepando dissonet ab ordine rationis ».

La Musica è rappresentata in atto di sonare il liuto, seduta sul trono, ove sono un organo, due tube, una cetra, un corno, ecc. Presso al trono *Tubal* | *Caym* che batte con due martelli sull'incudine posta sopra un maglio, intorno a cui sono segnate note musicali. Presso al capo della Musica, a destra, come se si dipartissero dalle sue labbra, le note musicali, sotto cui sta scritto *ut re mi fa sol la;* a sinistra le parole: *Organica flatu, Armonica uoce, Rictimica pulsu.*[19]

Dietro la figura di Tubalcain stanno due colonne col principio dell'arco; l'una reca le parole in fila: « acutus | gravis | circumflexus | thona | dyesis | iunsolus | dyapason | dyapense | dyatasaton | ditonus | Tritonus | Semitonus | enammo | rius | dyaco | nus | Croma | ticus ». Nella seconda colonna: « La | sol | fa | mi | re | ut ».

Sulla base del trono:

« Iste tubal cantum uocumque simphonie ingenijs artem scripsit posintque columpnis | Aure iubat uarios ferramenti denotet ictus | Pondera quoque librans consonantia queque facit ». Un segno riunisce le due ultime righe, e fuor del segno è scritto *versus*.

Nel margine a destra:

« De musica dictauit | Augustinus librum 6 quam sic | diffinit libro de psalmo contra donatistas ».

[1] Manca in A.; *vana* in F. [2] Manca in F. [3] A. e F., *sed pulchra.* [4] A. e F., *careus.* [5] A. e F., *moderat cum gaudio luctus.* [6] Sch, *cum.* [7] Sch., *organica.* [8] Sch., *numeris.* [9] *septenariis.* [10] Sch., *modulisque;* A., *metrisque.* [11] Sch., *donisque.* [12] A. e F., *Tubal.* [13] A. e F., *repetat.* [14] A. e F., *sic pariterque.* [15] Sch., *moratium.* [16] Sch., *et mitiens:* A., *immines;* F., *iunuens.* [17] A. e F., *mentis.* [18] Sch., *temperantia.*

[19] Così nella miniatura di Vienna; ma l'artista, non intendendo bene la scritta, segnò: *organica flatu, armenia voce, fictuica pulsu.*

E sotto la figura:

« Giouene uagha inuenta per confundere | su questa e per fugir melenconia. Come per semphonia. In son de boccha per organo e corda | a par quando della accorda ciaschuno insieme a la nostra memoria per triumphi e victoria | In trombe e timpana talor si ribalda | per lei si balla e salta | e sa donne alegreza in chori infondere | uoce a nota rispondere fa di canora e de bella armonia | si dolce melodia | che l alma | e i spiriti e la mente concorda a quel che la ricorda si ben consona alo dido omne ystoria. Tubal cain la gloria in septe usi trouo bassa e alta | de musicha ch exalta | In preda per mesura e senza ruzene | laue per pexo de malli e danchuzene:

Nel verso e nella metà superiore:

· LVCRETIA · · FVI · HOC · TEMPORE ·
· TARQVINIVS · | SVPERBVS · FVI · HOC · TEMPORE · [1]
· MARMO [figura di satiro tibicino studiato dall'antico].

Nella metà inferiore:

· PVBLIV · | VALERIVS FVI · HOC · TEMPORE · [2]
· TESEVS · FVI · TEMPORE · MOYSY ·
· DEMOFON · FVI · PREDICTO · TEMPORE. [3]

A c. 16 l'*Astrologia:*

Astromia [4] motus & siderum astrologia
Effectus in [5] yma uidens [6] hec [7] ergo quadrante
Ab astris aspectus [8] metitur climata [9] supra
Quare [10] saphirico honesto uelatur [11] amictu
Grauior more cunctis sed [12] forma feminica [13] mulcet
Sab qua phomeus [14] cum astralabio [15] uidet. [16]

[1] In L. da B., a c. 8, nello stesso ordine, prima Lucrezia e poi Tarquinio il Superbo.

[2] P. Valerio manca in L. de B.

[3] Similmente in L. de B. La figura che, a c. 3, precede quella di Demofonte, è un re, che il Brockhaus suppone Faraone. La mancanza di scritta in L. de B. significa probabilmente che questi ricordava d'avere incontrato altra volta Teseo, nelle rappresentazioni di Giusto; e pur ripetendo la forma dell'imagine, non gli diede il nome.

[4] Sch., *Astronomia;* A. e F., *Astrologia.* [5] A. e F., *et.* [6] A. e F., *videtur.* [7] Sch., *hoc.* [8] A. e F., *effectus.* [9] Sch., *clamata.* [10] Sch., *qua re.* [11] Sch., *vehitur.* [12] A. e F., *venit natura;* Sch., *licet.* [13] Sch., *feminea.* [14] Sch., *Ptolomeus.* [15] Sch., *astrolabio.* [16] Sch., *manet.*

« Astrorum pericia non nisi in motuum [1] celestium corporum [2] effectuumque [3] in [4] hec inferiora naturalis et [5] uera ratio [6] a qua | liberum arbitrium hominis [7] secernitur [8] unde [9] merito [10] mathematicorum curiositas [11] reprehensibilis reperitur [12] ».

L'Astrologia sta seduta in trono, tenendo nella destra sollevato un quadrante, su cui sta scritto *motus* | *effectus*. Il sole dardeggia su di lei, uscendo tra i raggi dal firmamento, ove è disegnata la luna con stelle all'intorno. Sull'estremità del trono, a sinistra, sta collocato un disco: una corda lo taglia superiormente, e nello spazio, tra la corda e l'arco, sta scritto: « Inhabita | bilis frigida »; un'altra corda, inferiormente, forma lo spazio, ove si legge: *Inhabitabilis* | *calida*. Tra le due corde, in tante linee e in caratteri minutissimi:

« Clima I in dorum sub saturno | clima II ethiopie sub Jove | clima IIJ est egipti sub marte | clima IIIJ est babilonie sub sole | clima V est grecorum sub venere | clima VI est gog et magog sub luna | clima VIJ est psithen sub mercurio ».

Al disco è unita una lingua che termina a lati curvi, e su questa sono le parole: « Terra | cohoperta | aquis ». A' piedi del trono sta Tolomeo con libro aperto; lì accanto il nome: *Ptholomeus rex egipti.*

Nel margine a destra:

« De Astrologia dictauit | Augustinus librum J ut dicit libro J° | retractationum [13] quam sic dif | finit in sermone de Epiphania ».

Sotto:

« Habito honesto per pur desiderio | darce e uelade a nuy porta le guanze questa donna che tanze di cieli e qui pianidi che la suso | como alli corpi qua zuso | danno influentia et un sol gli fa mouere | Nuuele sereno e piouere | fulgor tempesta | roxa | giaza e brina | e con neue dechina | costey ci senga | e sachina himperio | cosi donne emisperio le stelle tucte | e qual di lor ciafranze | per qual se ride e pianze. | Effecti e moti sua natura et uso chonosce | e ne mai chiuso liber arbitrio in nui uen per sue opere | genti chen ricche e pouere sotto omne clima en per uirtu diuina. | Ma ptolomeo declina zuxo al quadrante e lei per l astrolabio conosce el uer de piu non cum chabio ».

[1] A. e F., *mocium*. [2] Sch., *corporeorum; A., corpora;* F., *corpore*. [3] Sch., *affectuumque;* A. e F., *effectum quia in hoc*. [4] Sch., *et*. [5] A., *et est*. [6] Sch., *est*. [7] A. e F., *homines*. [8] A. e F., *securi*. [9] A. e F., *tantum*. [10] Manca in A. e F. [11] A. e F., *posita*. [12] Sch., *videlicet praehensibilis*.

[13] Questa proposizione manca nello Sch.

Nel verso, nella metà superiore:

· IASON · ADQVISI · | VIT · VELLVS · AVREVM ·[1] FVI ·ANNO· |
M
IIII · IX · VI ·

M C
HECTOR · · FVI · ANNO · II · VII · | · LXXIIII ·
· NINVS ·[2] · PRIMVS · REX · ASS | YRYOR[VM] ·

E nella metà inferiore:

· PIRRVS · FILIVS · | · ACCHILLIS · FVI · PREDICTO | TEMPORE
· DIOMEDES · FVI · PREDICTO · | TEMPORE ·
VLIXES FVI · PREDICTO · | · TEMPORE ·[3]

A c. 17:

[FA]BRITI | VS[4] FVI . HOC · TEMPORE ·
· TROYO | LVS · FVI · PREDICTO · TEMPORE ·
· PANTA SILEA ·[5] FVI · PREDICTO · TEMPORE ·
· ACCHILLES · FVI · PREDICTO · TEMPORE ·
· ENEAS · FVI · PREDICTO · | TEMPORE ·
· ASCANIVS ·[6] FVI · PREDICTO TEMP......

A c. 17 v.:

· HANIBAL FVI · HOC · TEMPORE ·
· MARCVS · | MARCELLVS · FVI · HOC · TEMPORE ·
· TERREN[TIVS] VARRO · FVI · HOC · TEMPORE ·
· PAVLVS · EMILIVS · FVI · HOC · TEMPORE ·
· FLANINEVS · FVI · HOC · TEMPORE ·
· SEMPRONEVS ·[6] FVI · HOC · TEMPORE ·

I fogli miniati della collezione di Ambras, ora nel Museo storico-artistico di Vienna, sono aggiunti, come quelli della Magliabechiana, a una canzone in lode di re Roberto di Napoli († 1343); e ciò ha lasciato

[1] L. de B., a c. 4 v., scrive: *Iason acquisavit velus aureum*, e la data 2766. Segue Ettore con lo stesso scudo ornato da un leone rampante.

[2] Manca in L. de B.

[3] Tutti e tre alla stessa c. 5, in L. da B.

[4] La carta e stracciata nel margine.

[5] Queste due ultime figure, similmente, a c. 5, in L. de B. Così, alla stessa carta, queste tre.

[6] Tutti sei nell'ordine e coi particolari stessi, a c. 12 v.

supporre a Julius von Schlosser che entrambi i codicetti miniati appartengano alla meridionale piuttosto che all'alta Italia; al contrario essi sembrano affini nell'arte a Niccolò da Bologna. Nè può credersi che le miniature de' due codici, nè il prototipo da cui forse derivarono, servissero d'esemplare agli affreschi di Giusto, perchè esse si dimostrano ad evidenza una forma compendiata, riassuntiva, scorretta dei disegni nostri. Quindi neppure può ammettersi che le appendici alla copia della canzone di re Roberto sieno del tempo di lui e della scuola de' miniatori che fiorirono alla sua corte. I due codici sono copie l'uno dell'altro, e hanno comune l'interpretazione degli esametri, spesso mancante di significato, e delle scritte che lo Schedel meno erroneamente copiò mentre fu nello studio di Padova (1463-1466). Gli schiarimenti, che talvolta si trovano nei codicetti, e non nelle trascrizioni dello Schedel, specialmente nelle citazioni de' libri di Sant'Agostino, e così pure alcune parole e frasi, talora interpretate meglio ne' codicetti, ci mostrano come le miniature derivassero direttamente dagli affreschi, e come i miniatori e lo Schedel si affaticassero a leggere le scritte apposte da Giusto intorno alle Virtù e alle Arti liberali.

Il monumento pittorico di quell'artista servì pure come esemplare a Leonardo de Bissucio, per la sua cronaca figurata.

Il frescante di San Giovanni a Carbonara in Napoli (a. 1432 e segg.) lasciò, secondo il Brockhaus, il suo secondo capolavoro nel codice che dalla raccolta Morbio passò in Germania. Ma erroneamente questo scrittore suppose di doverlo ascrivere al tempo della dimora del pittore in Napoli, per il fatto che tra gli antichi uomini sono rappresentati l'imperatore Federigo I e re Carlo di Sicilia. Essi si trovavano anche negli affreschi che Leonardo de Bissucio dovette certamente conoscere e copiare. I disegni eseguiti per la cronaca figurata da Giusto dovettero essere riprodotti negli affreschi in una serie ordinata che finiva con Tamerlano. E con Tamerlano finisce la cronaca di Leonardo de Bissucio. Questo miniatore non scrisse a' piedi di quella figura l'anno che si vede ne' disegni, cioè il 1395; e tuttavia nel titolo del libro miniato una mano moderna, ma che copiò con tutta verisimiglianza l'antica scritta, vi appose quest'indicazione: *Leonardus de Bissutio* | *Immagines Pictae* | *Virorum Illustrium usque ad* | *Bonifacium Octavum* | *Anno Domini* | *1395*. Osserva il Brockhaus che, dopo Bonifacio VIII, Leonardo raffigurò senza indicazione di data Tamerlano, morto nel 1405. E appunto perchè questo è il solo personaggio vivente che trovasi figurato nell'anno 1395, Leonardo de Bissucio ommise di scrivere la data; o forse non la trovò negli affreschi, perchè Giusto, sapendo di dare l'imagine d'un uomo ancora in vita, la omise nell'opera compiuta. Certo è che il libro di Leonardo de Bissucio

ci aiuta a ricomporre la serie delle imagini degli antichi, quale doveva vedersi negli Eremitani di Padova, e a ricostruire intera l'opera celebrata di Giusto. Un anno e mezzo fa, e quindi dopo la pubblicazione dello Schlosser, fu scoperta una parte degli affreschi sotto lo scialbo delle pareti, cioè teste e busti delle figure inferiori, essendo le altre scomparse sotto l'impostatura della volta costruita nel secolo XVII. Continuando tuttavia a scrostar le pareti, si sarebbe messo a nudo tutto quanto è rimasto del monumento pittorico, ma prevalse il consiglio non buono di ricoprire la parte scoperta con le grandi tele che ora adornano la cappella. Possa la scoperta de' disegni di Giusto animare al completo discoprimento dei resti degli affreschi preziosi!

ADOLFO VENTURI.

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

LIBRO DE' DISEGNI DI GIUSTO PITTORE

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

LIBRO DE' DISEGNI DI GIUSTO PITTORE

DOCUMENTI

STORICO-ARTISTICI

Gabinetto nazionale delle stampe in Roma.

Supplemento al Catalogo delle incisioni con vedute romane.

Nel Catalogo pubblicato nel volume III di questo annuario non avevo registrato che le stampe dal XV a tutto il XVIII secolo; ora questo supplemento contiene quelle del XIX ed alcune anteriori, recentemente acquistate dal Gabinetto.

A nessuno di certo sfuggirà l'importanza che hanno per la topografia di Roma le vedute eseguite nel nostro secolo poichè esse ci conservano preziose memorie di tanti edifici artistici e storici, spazzati via dalle nuovissime trasformazioni della città eterna.

Roma, 1898.

Federico Hermanin.

I.

Acquedotti e fontane.

1. Acquedotto Claudio.

Rovine. « Avanzi dell'acquedotto dell'Acqua Claudia, ed acquedotto dell'Aniene Nuovo, o Acqua Felice a Porta Furba ».
(XIX secolo, prima metà) *Eugenio Laudesio*. « Eugenio Laudesio disegnò ed incise ».

2. ———

(1823) *A. di Brazzà*. « A. di Brazzà Roma 1823 ».

3. Acquedotto dell'Acqua Vergine.

« Veduta dell'acquedotto dell'Acqua Vergine ».
(1817) *Luigi Rossini*. « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

4. Acquedotto Palatino.

« Veduta degl'avanzi degl'acquedotti che dal Monte Celio, conducevano l'Acqua Claudia sul Palatino ».
(1817) *Luigi Rossini*. « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

5. Fontana dell'Acqua Felice.

« Fontana alle Terme Diocleziane ».
(XIX secolo, prima metà) *Antonio Acquaroni*. « Ant. Aquaroni dis. ed inc. ». Roma, presso la « Calcografia Camerale ».

6. Fontana del Quirinale.

« Fontana al Quirinale ».
(1825 circa) *Antonio Acquaroni*. « A. Aquaroni dis. e inc. ». « Roma, presso la Calcografia Camerale ».

7. Fontane di Piazza San Pietro, una delle due.

(1845 circa) *Domenico Amici*.

8. Fontana di Trevi.

« Veduta della Fontana di Trevi ».
(XIX secolo, prima metà) *Antonio Acquaroni*. « A. Acquaroni dis. ed inc. ». « Roma, presso la Calcografia Camerale. »

9. ———

« Fontana di Trevi ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi*. « S. Bossi dis., A. Parboni inc. » Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute... di Roma... ».

10. Fontana Paolina.

« Veduta della Fontana dell'Acqua Paola... ».
(1816) *Giovanni Acquaroni*. « Gio. Acquaroni inc. » « In Roma, presso Agapito Franzetti al Corso ».

II.

Archi.

1. Arco di Costantino.

Disegno architettonico.
(XVI secolo) *Incisore anonimo*. Da una serie anonima di archi romani.

2. ———

« Veduta del Arco di Costantino Magno ».

(1750 circa) *D. Montagù.* « Montagù sculp. ». N. LXX di una serie anonima.

3. Arco di Costantino.

« Veduta degli archi di Costantino e di Tito... ».

(1773) *Giovanni Volpato* da *Francesco Pannini.* « Francesco Panini delin. » « Joannes Volpato inc. ». « Data in luce dalla Calcografia della Rev. Camera Aplica... l'anno 1773 ».

4. ———

« Veduta dell'arco di Costantino ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Raccolta di cinquanta principali vedute di antichità... ».

5. ———

« Arco di Costantino in Roma ». Facciata settentrionale.

(1834) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

6. ———

« Fianco dell'arco di Costantino ».

(1834) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed incise ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi romani ».

7. ———

Alzata, pianta e dettagli architettonici ed ornamentali (fogli 5).

(1834) *Luigi Rossini* e *Gioacchino Camilli.* « Gioacchino Camilli dis. dal vero ed inc. Roma 1834 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi romani ».

8. ———

« Arco di Costantino ».

(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

9. ———

Ricostruzione col trionfo di Costantino. « Frontespizio dell'opera degli archi antichi trionfali e onorarj ».

(1835) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. inv. dis. e incise ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

10. Arco di Dolabella.

« Veduta dell' arco dei consoli Silano e Dolabella ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

11. ———

« Arco di P. Cornelio Silano e Dolabella ».

(1850 circa). *Giovanni Olivieri.* « Gio. Olivieri dis. e inc. ». « Roma, presso la Calcografia Camerale ».

12. Arco di Druso.

« Veduta di Porta Capena in oggi Porta S. Sebastiano ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

13. ———

« Arco di Druso ».

(1824). *A. di Brazzà.* « A. di Brazzà f. Roma 1824 ».

14. ———

« Veduta dell'arco di Druso ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

15. ———

« Avanzi dell'arco di Druso ». Lato esterno.

(1833). *Luigi Rossini.* « Rossini Arc. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

16. ———

« Avanzi dell' arco di Druso ». Lato interno.

(1836) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1836 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

17. Arco di Druso.

« Arco di Druso ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi*. « S. Bossi dis. » « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

18. ———

« Arco di Druso ».
(1850 circa) *Giovanni Olivieri*. « Gio. Olivieri dis. e inc. ». « Roma, presso la Calcografia Camerale ».

19. Arco di Gallieno.

« Arco di Gallieno ».
(1797) *Pietro Parboni*. « P. Parboni dis. e inc. » Roma, presso la Calcografia camerale. Da una serie anonima.

20. ———

« Arco di Gallieno in Roma ».
(1834) *Luigi Rossini*. « Rossini Arch. dis. e incise Roma ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

21. ———

Alzata, pianta; dettagli architettonici ed ornamentali. « Restauro e dettagli dell'arco di Gallieno in Roma ».
(1834) *Luigi Rossini*. « Rossini Arch. dis. ristaurò ed incis. Roma 1834 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani».

22. Arco di Portogallo.

« Arco di Portogallo di Marco Aurelio già in Roma esistente nella via Flaminia, oggi il Corso, demolito da Alessandro VII, per ampliare la via nel 1662, dappresso un disegno geometrico originale del 1662, in un codice alla Ghigiana, e dal Camucci, Pir., ed altri ».
(1833) *Luigi Rossini*. « Rossini Arch. incise ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

23. ———

Pianta e particolari architettonici ed ornamentali (fogli 2).
(1833) *Bertoni* e *Camilli* da *Luigi Rossini*. « Rossini Arch. dis. ristaurò e terminò Roma 1833. Bertoni e Camilli incis. ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

24. Arco di Settimio Severo nel Velabro.

« Veduta dell'arco di Giano, e degl'Orefici ».
(1817) *Luigi Rossini* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

25. ———

« Arco di Settimio Severo detto degli Argentieri ».
(1833) *Luigi Rossini*. « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

26. ———

Alzata, pianta e dettagli architettonici ornamentali.
(1833) *Bertoni e Camilli da Luigi Rossini*. « Rossini Arch. misurò, disegnò, ristaurò e inci. B. C. incis. Roma 1833 ». Dalla serie: «Gli archi.. degli antichi Romani ».

27. Arco di Settimio Severo sul Foro.

Disegno architettonico.
(1547) *Incisore anonimo*. « Ant. Lafreri Sequanus excud. Romae 1517 ». Da una serie anonima di archi.

28. ———

« Nuovo, et essatto prospetto dell'antico arco trionfale di Settimio Severo... ».
(1692) *Pietro Paolo Girelli* da *Giuseppe Tiburzio Vergelli*. « ... disegnato... da Giuseppe Tiburtio Vercelli recanatese, intagliato da Pietro Paolo Girelli romano... l'anno 1692 ».

29. ———

« Veduta dell'arco trionfale di Settimio Severo... ».
(XVIII secolo, seconda metà). *Francesco Morel* da *Simone Pomardi*. « Francesco Morelli inc. ». « Simone Pomardi dis. ».

30. Arco di Settimio Severo sul Foro.

« Veduta dell'arco di Settimio Severo».
(1827) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero ed inc. Roma 1827 ». Da una serie anonima.

31. ———

« Arco di Settimio Severo ».
(1833) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. dal vero Roma 1833 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi romani ».

32. ———

« Interno dell'arco di Settimio Severo in Roma ».
(1833) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed incise, Roma 1833 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani».

33. ———

Ristauro, pianta e particolari architettonici ed ornamentali (fogli 6).
(1833) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. ristaurò disegnò e fece Roma 1833 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

34. ———

« Arco di Settimio Severo in Roma ».
(1835) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1835 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

35. ———

« Arco di Settimio Severo ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

36. Arco di Tito.

Disegno ricostruttivo.
(1548) *Incisore anonimo.* « Ant. Lafreri Sequanus. excud. Romae. 1548 ». Da una serie anonima di archi romani.

37. ———

« Veduta degli archi di Costantino e di Tito... ».
(1773) *Giovanni Volpato* da *Francesco Pannini.* « Francesco Panini delin. ». « Joannes Volpato inc. ». Data in luce dalla Calcografia della Rev. Camera Aplica... l'anno 1773 ».

38. ———

« Dalli Orti Farnesiani in Roma ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da un serie di vedute romane.

39. ———

« Veduta dell'arco di Tito... ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

40. ———

« Arco di Tito in Roma ». Faccia orientale.
(1832) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

41. ———

« Arco di Tito in Roma ». Faccia occidentale.
(1832) *Luigi Rossini.* » Rossini Arch. dis. dal vero ed incise Roma 1832 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

42. ———

Disegno architettonico. « Arco di Tito in Roma restaurato ». Faccia orientale.
(1833) *Bertoni* e *Camilli* da *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e ristaurò Roma 1833. Bertoni e Camilli incise ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

43. ———

Piante e dettagli architettonici ed ornamentali. « Dettagli dell'arco di Tito in Roma » (fogli 4).
(1833) *Bertoni* e *Camilli* da *Luigi Rossini.* Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

44. ———

« Arco di Tito ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

Humbert inv.

Piroli inc.

La Patria Riconoscente

Sarcofago eretto in memoria de' Patriotti morti in difesa della Repubblica

Per la ricorrenza della Festa dei 27. Piovoso An. VII. Republicano. Nel Consolato dei Cittadini Zaccaleoni, Pierelli, Rey, Calisti, Brizi

III.

Avvenimenti storici.

1.

« Sarcofago eretto in memoria de' patriotti morti in difesa della Repubblica per la ricorrenza della festa dei 27 piovoso anno VII repubblicano... ».
Tommaso Piroli da... *Humbert.* « Humbert dis., Piroli inc., Bargigli Architetto inv. ».

2. ———

Proclamazione della cessazione del governo temporale. Affissione del decreto in piazza San Pietro (10 giugno 1809). « Il S. P. è spogliato del suo governo ».
Bartolomeo Pinelli da *F. Pomares.* « B. Pinelli del. et sculps., F. Pomares inven. ».

3. ———

Le truppe francesi del generale Miollis davanti al Quirinale nella giornata del 2 di febbraio 1808. « Roma occupata da suoi nemici ».
Bartolomeo Pinelli da *F. Pomares.* « B. Pinelli del. et sculps., F. Pomares inven. ».

4. Arresto di Pio VII.
(1809) *Bartolomeo Pinelli.*

5. Episodio dell'arresto di Pio VII.

« Un sacrilego salito sulla scala dalla parte della Panetteria, cadde, e si fracassò una gamba ».
(1809) *Bartolomeo Pinelli.*

6. ———

Il Pontefice Pio VII arrestato nella notte dal 5 al 6 luglio 1809. « Scalata al palazzo Quirinale per portarne via il S. P. ».
1809) *Bartolomeo Pinelli* da *F. Pomares.* « B. Pinelli del. et sculp., F. Pomares inven. ».

7. Satira.

« Fierissimo combattimento fra gli antiquari di Roma nell'anno 1813. Dedicato al sig. barone Vandeviuere ».
(1813) *Incisore anonimo.*

b

IV.

Campidoglio.

1. Campidoglio.

Il Campidoglio moderno. « Non ha dubbio che il Tarpeo... ma per brevità si lasciano ».
(XVI secolo, ultimi anni). *Incisore anonimo italiano.* Da una serie anonima.

2. ———

« Veduta del cortile del Museo Capitolino ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

3. ———

« Veduta presa nel Campidoglio romano ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

4. ———

Palazzo dei Conservatori: cortile. « Veduta del cortile della Galleria di Campidoglio ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

5. ———

« Veduta del gran palazzo del Senatore sul Campidoglio... ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

6. ———

« Veduta di fianco del Campidoglio romano ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

7. ———

« Prospetto del Tabulario ristaurato ». Vi è annessa una pianta del monumento.
(1827) *Giovanni Acquaroni* da *Luigi Rossini.* « Luigi Rossini rilevò e dis. Gio.

Acquaroni inc. ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

8. Campidoglio.

« Veduta del Monte Capitolino presa sull' Esquilino a S. Pietro in Vincoli ».
(1827) *Luigi Rossini*. « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

9. Pianta ricostruttiva degli edifici antichi del Monte Capitolino.

« Pianta restaurata del Monte Capitolino ».
(1827) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini*. « Virg. Vespignani inc. le Piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

10. ———

« Interno del Tabulario... ».
(1827). *Luigi Rossini*. « Rossini dal vero dis. e inc. ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

11. ———

Ricostruzione di tutti gli edifici del Tabulario, del Tempio di Giove e dell'Arce. « Parte del Foro Romano e Monte Capitolino col Tempio di Giove ».
(1827) *Luigi Rossini*. Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

12. ———

« Interno del Tabulario ».
(1827) *Luigi Rossini*. « Rossini dal vero dis. e inc. ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

13. Veduta del Colle Capitolino e dei suoi monumenti dalla sponda del Tevere, detta della Marmorata.

« Altra veduta del Monte Capitolino, a Mezzogiorno ».
(1828) *Luigi Rossini*. « Rossini dis. dal vero presso Marmorata e inc. Roma, 1828 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

14. ———

« Veduta della piazza del Campidoglio ».
(1829) *Agostino Penna*. « Agostino Penna disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Da una serie anonima.

15. ———

« Campidoglio ».
(1835) *G. Acquaroni* da *S. Bossi*. « S. Bossi dis., G. Acquaroni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedúte di Roma ».

16. ———

« Il Campidoglio ».
(1840) *Luigi Rossini*. « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XX della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

17. ———

« Campidoglio e Ara-Coeli ».
(1840) *Luigi Rossini*. « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. X della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

V.

Castel S. Angelo.

1. Castel S. Angelo.

Veduta a volo d'uccello. « Il Castello di Sant. Angelo ».
(XVI secolo). *Incisore anonimo*. Da una serie anonima di vedute romane.

2. ———

« Veduta del Ponte e Castello S. Angelo in Roma ».
(1809) *Luigi Rossini*. « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

3. ———

« Mole Adriana o Castel S. Angelo ».
(1846) *Domenico Amici*. « Domenico Amici disegnò dal vero ed incise in Roma nel 1846 ». « Roma presso l'autore con diritto di proprietà ». Giovanni Raffaelli impresse.

VI.

Chiese.

1. S. Agnese fuori le mura.

« Veduta dell'interno della Basilica di S. Agnese fuori le mura ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma ».

2. ———

Interno. « S. Agnese fuori le mura ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XII della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

3. S. Agostino.

Interno. « S. Agostino ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XXIV della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

4. S. Antonio.

« Porta della chiesa di S. Antonio in Roma ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Tav. I della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

5. S. Bonaventura sul Palatino.

« Acquedotti sotto S. Bonaventura in Roma ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

6. S. Carlo al Corso.

« Veduta della piazza e chiesa di S. Carlo al Corso ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

7. S. Clemente.

Interno. « S. Clemente ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed incise ». Tav. VI della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

8. S. Costanza fuori Porta Pia.

« Veduta dell'interno di S. Costanza fuori di Porta Nomentana ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

9. S. Croce in Gerusalemme.

« S. Chroce ».
(XVI secolo) *Incisore anonimo.* Da una serie anonima di vedute romane.

10. ———

Sulla carta delle sette chiese. « Ecclesia S. Crucis in Hierusalem ».
(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

11. S. Giovanni in Fonte.

« Interno di S. Giovanni in Fonte ».
(1850 circa) *Giacomo Fontana.* « Giacomo Fontana dis. ed inc. ». Roma, presso la Calcografia Camerale.

12. S. Giovanni in Laterano.

Sulla carta delle sette chiese. « Lateranensis Basilica S. Joannes... ».
(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

13. ———

« Veduta del fianco della Basilica di S. Giovanni Laterano ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

14. ———

Il chiostro. « Veduta del chiostro, del cortile della Basilica di S. Giovanni Laterano... ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

« Interno della sacrosanta Basilica di S. Giovanni in Laterano ».
(1827) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Architetto dis. ed inc. Roma 1827 ». Calcografia romana.

16. S. Giovanni in Laterano.

« Bassorilievo antico inedito esistente nella sagrestia di S. Giov. Laterano, rappresentante la Porta Asinaria e la Basilica Lateranense... ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

17. ———

« S. Giovanni in Laterano ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

18. ———

« Interno di S. Giovanni in Laterano ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. III della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

19. S. Giorgio in Velabro.

« Veduta dell'Arco di Giano, e degli Orefici ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

20. ———

« Foro Boario ».
(1830) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. e incise Roma 1830 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

21. S. Lorenzo fuori le mura.

Sulla carta delle sette chiese. « Basilica S. Laurenti extra muros ».
(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

22. ———

« Interno della Basilica di San Lorenzo... ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

23. ———

« S. Lorenzo ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. IV della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

24. S. Marco.

« Veduta della chiesa di S. Marco... ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

25. S. Maria degli Angeli.

« Interno della chiesa di S. Maria degli Angeli ».
(XIX secolo, metà circa). *Carlo Piccoli.* « C. Piccoli Arch. dis. e inc. ».

26. ———

« Interno della chiesa di S. Maria degli Angeli ».
(1828) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Arch. dis. ed inc. Roma 1828 ». Calcografia romana.

27. ———

Interno. « S. Maria degli Angioli ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ».
(Tav. XXIII della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

28. S. Maria della Vittoria.

« Cappella e altare de' signori Cornari nella chiesa della Madonna della Vittoria ». « Architettura del Cav. Bernini ».
(XVII secolo, seconda metà) *Vincenzo Mariotti.* « Vin. Mariotti sculp. ». « Si stampano da Gio. Jacomo Rossi in Roma alla Pace ». N. 21 di una serie anonima.

29. S. Maria del Popolo.

Sulla carta delle sette chiese. « Eccla S. Maria Populi ».
(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei». «Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

30. ———

« Veduta di dentro di S. Maria del Popolo restaurata et adornata da N. S. Papa Alessandro VII ».
(1669-92) *Giambattista Falda.* « Gio. Batta Falda dis. et f. ». « Per Gio. Jacomo Rossi in Roma alla Pace... ».

31. ———

« S. Maria del Popolo ». Interno.
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XVI della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

32. S. Maria in Aracoeli.

« Interno di S. Maria in Ara-Coeli ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. VIII della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

33. ———

« Nave traversa dell'Aracoeli ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. IX della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

34. ———

La facciata.
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. X della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

35. S. Maria in Cosmedin.

« Interno della Basilica di S. Maria in Cosmedin ».
(1829) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Arch. dis. e inc. Roma 1829 ». Calcografia romana.

36. ———

« S. Maria in Cosmedin ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. » Tav. XIII della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

37. S. Maria in Trastevere.

« Interno della insigne Basilica di S. Maria in Trastevere ».
(1825) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Arch. dis. ed inc. Roma 1825 ». Calcografia romana.

38. ———

Interno. « S. Maria in Trastevere ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XIV della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

39. ———

« Nave piccola di S. Maria in Trastevere ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XV della serie: « Scenografia degl'interni delle più belle chiese... di Roma ».

40. S. Maria Maggiore.

« Obelisco a Santa Maria Maggiore ». « Nel campo Martio... dietro la Basilica di S. Maria Maggiore ».
(XVI secolo, fine). *Incisore anonimo italiano.* Da una serie anonima.

41. ———

La facciata è ancora nell'antico stato. « S. Maria Maggiore ».
(XVI secolo). *Incisore anonimo.* Da una serie anonima di vedute romane.

42. ———

Sulla carta delle sette chiese. « Basilica S. Mariae Maioris ».
(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei. ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

43. ———

« Interno della patriarcale Basilica di S. Maria Maggiore ».

(1826) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Arch. dis. e inc. Roma 1826 ». Calcografia romana.

44. S. Maria Maggiore.

« Interno di S. Maria Maggiore ».
(1840) *Luigi Rossini.* Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XXI della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

45. S. Maria sopra Minerva.

Interno. « S. Maria sopra Minerva ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XVII della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

46. S. Martino ai Monti.

« Sotterraneo di S. Martino ai Monti ».
(1850 circa) *Giacomo Fontana.* « Giac.° Fontana dis. ed inc. ». « Roma, presso la Calcografia Camerale ».

47. Ss. Nereo ed Achilleo.

Interno. « Ss. Nereo ed Achilleo ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XVIII della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

48. S. Onofrio visto dal Gianicolo.

« Veduta generale del Monte Vaticano ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero e inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

49. S. Paolo fuori le mura.

Sulla carta delle sette chiese. « Basilica S. Pauli Apostoli ».
(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

50. ———

« Veduta dell' interno di S. Paolo fuori delle mura, dalla parte della Sagrestia ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

51. ———

« Veduta interna della basilica di S. Paolo presa immediatamente dopo il suo incendio ».
(1823) *Antonio Acquaroni* ed *Antonio Valli.* « Delineata da Antonio Aquaroni ed incisa dal medesimo con Antonio Valli in Roma ».

52. ———

« Rovine della basilica di S. Paolo in Roma ».
(1823) *Antonio Acquaroni.* « Antonio Aquaroni disegnò ed incise in Roma il dì 16 luglio 1823 ».

53. ———

« Incendio di S. Paolo ».
(1823) *A. di Brazzà.* « A. di Brazzà f. Roma 1823 ».

54. ———

« Rovine di S. Paolo ».
(1823) *A. di Brazzà.* « Roma 1823 A. di Brazzà f. ». « A Sua Eccellenza il sig. Conte Apponij Ambasciatore d'Austria presso la Santa Sede ».

55. ———

« Incendio di S. Paolo ».
(1824) *A. di Brazzà.* « A. di Brazzà f. Roma 1824 ».

56. ———

« Rovine di S. Paolo ».
(1824) *A. di Brazzà.* « Roma 1824 A. di Brazzà f. ».

57. ———

Interno. « S. Paolo ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. II della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

58. S. Pietro in Vaticano.

« Basilica S. Petri ». Sulla carta delle sette chiese. « Basilica S. Petri ».
(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus

Villamena D. D. Anno Jubilei ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

59. S. Pietro in Vaticano.

Nello sfondo di una composizione dove si vedono uomini che attaccano ai muri il Decreto della cessazione del potere temporale. « Il S. P. è spogliato del suo governo ».

(1809) *Bartolomeo Pinelli* da *F. Pomares.* « B. Pinelli del. et sculps. ». « F. Pomares inven. ».

60. ———

Atrio. « Veduta presa entro l'attrio di S. Pietro in Vaticano ».

(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessati di Roma ».

61. ———

« Interno della patriarcale basilica di S. Pietro in Vaticano ».

(1825) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Arch. dis. ed inc. Roma 1825 ». Calcografia romana.

62. ———

« S. Pietro in Vaticano veduta presa dalla parte della cattedra ».

(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XXV della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

63. ———

« Nave grande... ».

(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XXVII della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

64. ———

« Nave piccola... ».

(1840) *Luigi Rossini.* » L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XXVI della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

65. S. Pietro in Vincoli.

« Veduta del Pozzo nel Cortile di S. Pietro in Vincoli ».

(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

66. ———

« Veduta dell' Interno della Basilica di S. Pietro in Vincoli ».

(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

67. ———

« Interno della Basilica di S. Pietro in Vincoli ».

(1828) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Arch. dis. e inc. Roma 1828 ». Calcografia romana.

68. ———

« S. Pietro in Vincoli ».

(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. V della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

69. S. Prassede.

Interno. « S. Prassede ».

(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. VII della serie: « Scenografia degl' interni pelle più belle chiese... di Roma ».

70. S. Sebastiano sull'Appia.

Sulla carta delle sette chiese. « Ecclesia S. Sebastiani ».

(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

71. ———

« Basilica di S. Sebastiano fuori le mura ».

(1850, circa) *Giovanni Olivieri.* « Gio. Olivieri dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ».

72. Sette (Le) chiese di Roma.

« Septem Urbis ecclesiarum descriptio... ».

(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus

Villamena D. D. Anno Jubilei ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

73. S. Sabina.

Interno della basilica di S. Sabina.
(1826) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Arch. dis. ed inc. Roma 1826 ». Calcografia romana.

74. ———

« S. Sabina sull'Aventino ». Interno.
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XI della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

75. Ss. Cosma e Damiano.

Interno. « Ss. Cosma e Damiano ».
(1840) *Luigi Rossini.* « L. Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XXII della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

76. Ss. Giovanni e Paolo sul Celio.

« Ss. Giovanni e Paolo in Roma ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

77. ———

« Veduta della Basilica di S. Giovanni e Paolo ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Luigi Rossini fece, Roma 1817 ». Dalla serie: « Raccolta di cinquanta principali vedute di antichità... ».

78. ———

« Veduta generale di S. Giovanni e Paolo ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

79. Ss. Lorenzo e Damaso.

« Interno della basilica de' Ss. Lorenzo e Damaso ».
(1827) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Arch. dis. ed inc. Roma 1827 ». Calcografia romana.

80. Ss. Quattro Coronati.

« Veduta posteriore delli Santi Quattro »
(1817) *Luigi Rossini.* « Luigi Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Raccolta di cinquanta principali vedute di antichità... ».

81. ———

« Stato attuale del Monte Celio veduto dalle Terme di Tito ».
(1829) *Luigi Rossini.* Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

82. Ss. Silvestro e Martino ai Monti.

Interno. « Ss. Silvestro e Martino ai Monti ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XIX della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

83. SS. Trinità dei Monti.

« Veduta della Trinità de' Monti sul Monte Pincio ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

84. S. Stefano Rotondo.

« S. Stefano Rotondo in Roma ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

85. ———

Interno rimaneggiato archeologicamente. « S. Stefano opera della decadenza costruito sopra le rovine del tempio di Claudio ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

86. S. Teodoro al Palatino.

« Chiesa di S. Teodoro già tempio di Vesta ».
(1850 circa) *Giovanni Olivieri.* « Gio. Olivieri dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ».

Bargigli architet. inv. — Dunker del. — Pirodi inc.

Alla Perpetuità della Repubblica
Festa patriottica del dì 27. Piovoso Anno VII. Repubblicano
giorno della Rigenerazione di Roma. Nel Consolato dei Cittadini
Zaccaleoni
Pierelli
Pio
Calisti
Brizio

87. S. Urbano alla Caffarella.

« Tempio di Bacco ora Chiesa di S. Urbano ».
(1850 circa) *Giovanni Olivieri.* « Gio. Olivieri dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ».

88. ———

« Veduta del tempio del Dio Redicolo ».
(XVIII secolo, seconda metà) *Francesco Morel.* « Dessinée et gravée par François Morel ».

89. ———

Altra veduta. « Veduta del tempio di Bacco o delle Camene ».
(XVIII secolo, seconda metà) *Francesco Morel.* « Dessinée et gravée par François Morel.

90. ———

« Tempio di Bacco ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

VII.

Colonne ed obeliscHi.

1. Obelisco di S. Giovanni in Laterano.

« Obelisco a S. Giovanni Laterano ». « Fl. Constantino... dedico al diuin culto ».
(XVI secolo, ultimi anni) *Incisore anonimo italiano.* Da una serie anonima.

2. Obelisco di S. Maria Maggiore.

« Obelisco a S. Maria Maggiore ». « Nel campo Martio... dietro la Basilica di S. Maria Maggiore ».
(XVI secolo, ultimi anni) *Incisore anonimo italiano*). Da una serie anonima.

3. Obelisco vaticano.

« Obelisci Vaticani... dimensio ».
(1550) *Incisore anonimo.* « Ant. Lafreri formis Romae 1550 ».

VIII.

Dintorni immediati.

1. Annunziatella (L').

Sulla carta delle sette chiese. « Eccla S. Mariae Annunciatae ».
(1625) *Francesco Villamena.* « Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei ». « Gio. Marco Paluzzi Formis Romae ».

2. Acqua Santa.

« Veduta generale de i Bagni di Acqua Santa ».
(XIX secolo, prima metà) *Chiara Fumaroli* da *Simone Pomardi.* « Chiara Fumaroli incise ». « Sim. Pomardi dis. ».

3. Ninfeo d'Egeria.

« Spelonca della Ninfa Egeria ».
(1797) *Pietro Parboni.* « P. Parboni dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ». Da una serie anonima.

4. ———

« Veduta della Fonte Egeria ».
(XVIII secolo, seconda metà) *Francesco Morel.* « Dessinée et gravée par François Morel.

5. ———

« Fonte della Ninfa Egeria ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

6. Osteria del Tavolato.

« Il Tavolato, ossia Osteria dietro la quale sorgono gli Acquedotti antichi Romani ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

7. Tempio del Dio Redicolo.

« Tempio del Dio Redicolo ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

IX.

Edifici antichi vari.

1. Basilica di Costantino.

« Veduta del Tempio della Pace... ».
(1774) *Giovanni Volpato da Francesco Panini.* « Francesco Panini delin. ». « Joannes Volpato inc. ». « Data in luce nella Calcografia della Rev. Camera Apostolica... l'anno 1774 ».

2. ———

Alzata e pianta.
(1809-1836) *Giovanni Angelini.* Dalla serie: « Il Foro romano... dal MDCCCIX al MDCCCXXXVI... ».

3. ———

« Vedute del tempio della Pace, e degli avanzi del Portico ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

4. ———

« Veduta degl'avanzi d'una delle navate minori del Tempio della Pace ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

5. ———

« Avanzi della Basilica di Costantino detto volgarmente Tempio della Pace ».
(1825, circa) *Antonio Sarti.* « Ant. Arch. Sarti dis. e inc. ». « In Roma presso la Calcografia Camerale ».

6. ———

« Tempio della Pace ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Barboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

7. ———

« Tempio della Pace in Roma creduto la Basilica di Costantino ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

8. Basilica di Nettuno.

« Avanzi del Tempio di Antonino spogliato delle fabriche moderne, in oggi Dogana ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

9. ———

« Tempio di Antonino Pio ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

10. Castro Pretorio.

« Prospetto restaurato del Castro Pretorio ».
(1829) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. restaurò, dis. e inc. Virginio Vespignani inc. le piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

11. Giano quadrifronte.

« Veduta degli archi di Giano e degli Orefici ».
(XVIII secolo, seconda metà) *Francesco Morel.* « Dessinée et gravée par François Morel ».

12. ———

« Veduta dell'Arco di Giano e degli Orefici ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

13. ———

« Veduta dell'Arco detto di Giano... ».
(1828) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero ed inc. ». Da una serie anonima.

14. ———

« Foro Boario. L'Arco di Giano si è fatto come esisteva nel 1830, prima della distruzione della parte superiore ».
(1830) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. e incise Roma 1830 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

15. Giano quadrifronte.

« Arco di Giano sul Foro Boario come è al presente ».

(1834) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero e inc. Roma 1834 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

16. ———

Alzata, pianta, dettagli architettonici e ornamentali. « Restauro e dettagli dell'arco di Giano ».

(1834) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. ristaurò e incise Roma 1834 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

17. ———

« Arco di Giano ».

(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

18. Minerva Medica.

« Tempio di Minerva Medica ».

(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

19. Portico d'Ottavia.

« Avanzi del fianco del Vestibolo dei Portici d'Ottavia ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

20. ———

« Avanzi de' Portici d'Ottavia ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

21. ———

« Veduta degli avanzi dell'interno del Portico di Ottavia, in oggi Pescaria ».

(1828) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero e inc. ». Da una serie anonima.

22. ———

Prospetto e pianta del restauro del Portico d'Ottavia.

(1829) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. restaurò dis. e inc. Virginio Vespignani incise le Piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

23. ———

« Portici d'Ottavia ».

(1850 circa) *Giovanni Olivieri.* « Gio. Olivieri dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ».

24. Settizonio di Severo.

« Veduta pubblicata dal Camucci nel 1500 ».

(XVI secolo). *Luigi Rossini* da incisione del *Camucci.* Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

25. ———

« Veduta del Palatino e del Settizonio, fatta nel 1500 da Ckoc dalla parte che riguarda il Tempio di Vesta ».

(XVI secolo). *Virginio Vespignani* copia da *Hieronymus Cock.* Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

26. Trofei di Mario.

« Stato attuale del Castello dell'Acqua Giulia nel 1500 dal Camucci ».

(XVI secolo). *Luigi Rossini* dal *Camucci.* Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

27. ———

« Restauro del Castello dell'Acqua Giulia ».

(1829) *Luigi Rossini.* Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

28. ———

« Veduta degli avanzi del Ninfeo dell'Acqua Maria... ».

(1830) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero e incise ». Da una serie anonima.

29. ———

« Fonte dell'Acqua Claudia ».

(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi

dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

X.

Feste e cerimonie.

1. Ingresso trionfale di Pio VII in Roma ai 2 di luglio del 1800.

(1800) *Tommaso Piroli.* « Piroli dis. e inc. ». « Piernicoli Cap. Ing. inv. ».

2. Decorazione della piazza del Popolo per l'ingresso di Pio VII.

« ... Arco Trionfale eretto nella Piazza del Popolo in occasione dell'ingresso del S. Pontefice Pio VII in Roma nel dì 3 Luglio 1800 ».
(1800) *Tommaso Piroli.* « Piroli dis. e inc. ».

3. Ritorno di Pio VII a Roma.

Solenne ingresso per piazza del Popolo addobbata a festa ai 24 di Maggio 1814. « Felicissimo e trionfante ritorno del S. Padre nella sua sede ».
(1814) *Bartolomeo Pinelti* da *F. Pomares.* « B. Pinelli del. et sculps. ». « F. Pomares inven. ».

4. ———

« Felicissimo e trionfante ritorno del S. Padre nella sua sede ».
(1814) *Bartolomeo Pinetti* da *F. Pomares.* « F. Pomares inven. ». « B. Pinelli del. et sculps. ».

5. Monumento posticcio eretto a Ponte Sant'Angelo in onore di Pio VII.

« Monumento rappresentante il Trionfo della Costanza, ad Onore del Sommo Pontefice Pio VII in occasione del suo fausto ritorno in Roma il 24 Maggio 1814... ».
(1814 circa) *Bartolomeo Pinelli.* « Pinelli incise ».

6. Monumento provvisorio innalzato per festeggiare il ritorno a Roma di Pio VII.

« Monumento rappresentante il Trionfo della Costanza, ad Onore del Sommo Pontefice Pio VII in occasione del suo fausto ritorno in Roma il 24 Maggio 1814... ».
(1814) *Bartolomeo Pinelti.* « Pinelli inc. ».

7. Ponte di barche sul Tevere ed arco trionfale per il ritorno di Pio VII.

(1814 circa) *Bartolomeo Pinelli.*

8. Quadro allegorico innalzato al Fontanone di ponte Sisto nel 1814 pel ritorno di Pio VII.

« Risorgi o Roma al tuo Splendor Natio | Son tuo Sostegno Religione e Pio ».
(1814 circa) *Bartolomeo Pinelli.*

9. Il corteo dell'Ambasciatore del Reame di Napoli che si reca con la chinea in Vaticano.

« Solemnis Equitationis ad Vaticanum Incessus ».
(XVIII secolo, prima metà) *Incisore anonimo.* La stampa reca il numero di pagina 260 e il numero 7 di una serie.

10. Il corteo del Senatore di Roma e dei Conservatori.

« Veduta della Piazza del Campidoglio ».
(1829) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero e inc. Roma 1829 ». Da una serie anonima.

11. Arco trionfale in onore di Pio IX.

« Arco trionfale temporaneo innalzato dal Popolo Romano in onore del Sommo Pontefice Pio IX il giorno 8 settembre 1846 ».
(1846) *Incisore anonimo.*

12. Arco trionfale in onore di Pio IX.

« Arco trionfale eretto dai Romani nella piazza del Popolo in onore del S. P. Pio IX. Nel giorno 8 settembre 1846 ». Vi è raffigurato il corteo pontificio.
(1846) *Incisore anonimo.*

13. Il corteo papale di Pio IX sulla Scala Regia.

(1850 circa) *Salvatore Marroni.* « Salv. Marroni dis. e inc. ».

FESTE RELIGIOSE.

14. La benedizione col S. Bambino dall'alto della scala dell'Aracoeli.

« Campidoglio e Aracoeli con la Benedizione del Bambino ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero e inc. ». Tav. X della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

15. Processione fra le rovine del Palatino.

« Ruine del Palazzo de' Cesari in Roma ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

FUNERALI.

16. Funerale di Carlo III.

Due incisioni: « Il tumolo visto di faccia e di fianco ». « Vista del tumolo construido en la Yglesia de Santiago de la Nacion Española de Roma en las Houras del Rey Carlos III ».
(XVIII secolo). *Giovanni Volpato* da *Giuseppe Pannini.* « Joseph Pannini Architectus inv. et del. ». « Joan Volpato sculp. ».

17. Funerale.

« Solenne Funerale nella chiesa di San Carlo in suffragio ed onore de' Deportati... ».
(1814 circa) *Bartolomeo Pinelli.* « Pinelli incise ».

18. Funerali di Vittorio Emanuele I, re di Sardegna.

« Apparato funebre della chiesa del SS. Sudario in Roma in occasione delle solenni esequie celebrate il giorno 30 luglio 1824 all'augusta memoria di S. M. il Re di Sardegna Vittorio Emanuele ».
(1824) *Incisore anonimo.* « Luigi Canina Arch. inv. ».

19. Confessione di S. Pietro con la funzione della canonizzazione dei 26 maggio 1839 (2 fogli).

« Solenne Canonizzazione dei Beati Alfonso Maria Liguori,... fatta il dì 26 maggio 1839 dal Sommo Pontefice Gregorio XVI nella basilica Vaticana ».
(1839) « C. Piccoli. S. Morelli dis. e inc. ».

20. Funerali di Gregorio XVI.

« Gran catafalco eretto nella basilica Vaticana per le solenni esequie del Sommo Pontefice Gregorio XVI celebrate nel XII giugno MDCCCXLVI ».
(1846) *Giacomo Fontana* da *Virginio Vespignani.* « Giacomo Fontana incise ». « C.te Virginio Vespignani Arch. inv. ». « In Roma nella Calcografia Camerale ».

ILLUMINAZIONI.

21. Campidoglio illuminato.

« Veduta di Campidoglio di notte allorquando si accendono le botti per la illuminazione ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

FESTE E COSTUMANZE POPOLARI.

22. Carnevale romano.

« Il Carnevale di Roma ».
(1834) *Bartolomeo Pinelli.* « Bartolomeo Pinelli inv. dis. e inc. ». « Pinelli S. Roma 1834 ».

23. Festa popolare ai prati del Popolo Romano presso Monte Testaccio.

« Veduta dello stato attuale del Monte Testaccio, coi baccanalli che si fanno nel mese di ottobre ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

24. La giostra con le vaccine (due fogli).

(1828) *Bartolomeo Pinelli.* « 1828 Roma Pinelli ».

25. Osteria romanesca.

« Interno di una osteria di Roma, ai Monti ».
(1820) *Bartolomeo Pinelli.* « Pinelli dis. e inc. Roma 1820 ».

XI.

Fori antichi.

1. Fori antichi.

« I Fori antichi di Roma restaurati ».
(1828) *Ricciardelli* da *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. restaurò e inc. Roma 1828. Ricciardelli incise le piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

2. Foro di Augusto.

« Veduta degli avanzi del Tempio di Marte Ultore e del Foro di Augusto ».
(1827) *Agostino Penna.* « Penna dis. dal vero e inc. ». Da una serie anonima.

3. ———

« Avanzi del Foro di Nerva ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

4. ———

« Foro di Augusto detto Arco de' Pantani ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero e inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

5. Foro di Nerva.

« Avanzi del Foro Palladio ».
(1797) *Pietro Parboni.* « P. Parboni dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ». Da una serie anonima.

6. Foro Romano.

« Porticus Templi Julii Columnae tres... extant ».
(1550) *Incisore anonimo.* « Ant. Lafrerii formis impressae Romae anno 1550 ».

7. ———

« Veduta del Foro Romano » (2 stati).
(XVIII secolo, seconda metà) *Francesco Morel* da *Filippo Giuntolardi.* « Francesco Morel incise ». « Filippo Giuntolardi dipinse ».

8. ———

« Veduta di Campo Vaccino... ».
(1773) *Giovanni Volpato* da *Francesco Pannini.* « Francesco Panini delin. ». « Joannes Volpato inc. ». « Data in luce nella Calcografia della Rev. Camera Aplica... l'anno 1773 ».

9. ———

Pianta e alzata dei vari monumenti.
(1809-1836) *Giovanni Angelini.* « Giov. Angelini Architetto inc. ». Dalla serie: « Il Foro Romano... dal MDCCCIX al MDCCCXXXVI... ».

10. ———

« Antico Foro Romano ».
(1815 circa) Dalla ricostruzione del *Cockerell. Pietro Parboni* e *G. Acquaroni.* « P. Parboni e G. Acquaroni incisero ». « In Roma presso Bonnard e Cuccioni ».

11. ———

Ricostruzione nel frontispizio della serie: « Frontispizio delle antichità di Roma ».
(1817) *Luigi Rossini.* « ...40 vedute disegnate dal vero dall'architetto Luigi Rossini e da esso incise nel 1817 ».

12. ———

« Veduta delle tre colonne di Castore e Polluce, e del Foro Romano ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

13. La colonna di Foca sul Foro Romano.

« Veduta della colonna dell' imperatore Foca fatta escavare dalla Duchessa di Devonshire ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

14. ———

« Veduta generale del Foro Romano ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

15. ———

« Parte del Foro Romano e del Monte Capitolino preso dalla parte ov'erano situati li rostri ».
(1822) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ».

16. Veduta del Foro Romano e del Campidoglio dall'alto della torre di S. Francesca Romana.

(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Tavola III del « Panorama di Roma antica e moderna ». Nella serie: « I sette colli di Roma ».

17. ———

Pianta restaurata. « Restauro del Palazzo dei Cesari e del Foro Romano ».
(1827) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. ristaurò e diresse. Virginio Vespignani incise ».

18. Veduta a volo d'uccello della parte occidentale del Foro Romano.

« Il Monte Capitolino ».
(1827) *Luigi Rossini.* « Dal vero L. Rossini dis. e inc. preso sul Palat. sop. S. Mª. Lib. Roma 1827 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

19. Veduta a volo d'uccello del Foro Romano.

Nello sfondo il Palatino. « Altra veduta del Monte Palatino e parte del Foro Romano ».
(1828) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero e inc. Roma 1828 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

20. ———

Ricostruzione nel frontispizio dell'opera « I sette colli di Roma ».
(1828) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. e inc. Roma 1828 ». Frontispizio della serie: « I sette colli di Roma ».

21. ———

« Rovine del Foro Romano ».
(1833) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero e inc. Roma 1833 ». Dalla serie: « Gli archi... degli antichi Romani ».

22. ———

« Il Foro Romano dal volgo Campo Vaccino ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero e inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

23. ———

« Foro Romano o Campo Vaccino ».
(1845) *Domenico Amici.* « Domenico Amici dis. dal vero e incise in Roma nel 1845 ». « Roma presso l'autore ». « Giovanni Raffaelli impresse ».

24. ———

(1846) *Carlo Sprosse.* « C. Sprosse Rom 1846 ». Dalla serie: « Vedute del Foro Romano ».

25. Foro Traiano.

Una delle esedre. « Veduta d'un cortile a Colonna Trajana ove si veggono gl'avanzi dei Bagni di Paolo Emilio e la Torre detta di Nerone ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

26. Una delle esedre.

« Veduta degli avanzi de' così detti Bagni di Paolo Emilio ovvero Calcidica del Foro Trajano ».
(1827) *Agostino Penna*. « Penna dis. dal vero e inc. Roma 1827 ». Da una serie anonima.

27. ———
(1828) *Luigi Rossini*. « Rossini dis. e inc. Roma 1828 ».

28. Una delle esedre.

« Veduta dei falsamente creduti Bagni di Paolo Emilio, secondo gli ultimi scavi ».
(1828) *Luigi Rossini*. « Rossini Arch. dis. dal vero e inc. Roma 1828 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

29. ———

« Colonna e Foro Traiano ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi*. « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute... di Roma... ».

30. ———

Una delle esedre. « Bagni detti di Paolo Emilio ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi*. « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

31. ———

« Foro Trajano ».
(1839) *Luigi Rossini*. « Rossini Arch. dis. dal vero e inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

32. ———

« Foro Traiano o piazza di Colonna Traiana ».
(1847) *Domenico Amici*. « Domenico Amici disegnò dal vero e incise in Roma nel 1847 ». « Roma presso l'autore con diritto di proprietà ». « Giovanni Raffaelli impresse ».

XII.

Giardini e Ville.

1. Farnesina.

« Palazzo della Villa Farnesina ».
(1847) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero nel 1848 ». Da una serie anonima.

2. Giardino del Pincio.

« Casino della Villa pubblica sul Pincio ».
(1847) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « O. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1847 ». Da una serie anonima.

3. Giardino del Quirinale.

« Caffeaus del giardino al Quirinale ».
(1848) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

4. ———

« Edifizio dei giuochi d'acqua al giardino Quirinale ».
(1848) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

5. Giardino Vaticano.

« Casino di Plo IV al giardino Vaticano ».
(1847) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero 1847 ». Da una serie anonima.

6. ———

« Adito al Casino di Pio IV, al giardino Vaticano ».
(1847) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1847 ». Da una serie anonima.

7. Vigna di Papa Giulio.

« Palazzo della Villa di Giulio III.
(1847) *F. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1847 ». Da una serie anonima.

AL POPOLO SOVRANO DI ROMA. IL GRANDE ATTO DELLA FEDERAZIONE

Celebrato nella famosa Piazza di S. Pietro ai 28. Germile An. 17. dell' Era della Libertà

E così delineato rispettoso presenta Sebastiano Ittar

8. Vigna di Papa Giulio.

« Prospetto interno del palazzo della Villa di Giulio III ».
(1847) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1847 ». Da una serie anonima.

9. Villa Albani.

« Vüe de la Villa Albani prise de la Villa Patrizi près de la Porte Pie a Rome ».
(xviii secolo, seconda metà). *Francesco Morel* da *Filippo Hackert*. « Peint par Philippe Hackert ». « Gravé par François Morel ».

10. ———

Una terrazza nel giardino. « Vüe prise dans les jardins de Villa Albani a Rome ».
(1768) *Jean Claude Richard de Saint Nou* da *Robert Hubert*. « Roberto del. Saint Nou Sc. 1768 ».

11. ———

« Prospetto meridionale del Palazzo della Villa Albani ».
(1780) *Giovanni Volpato* da *Francesco Pannini*. « Francesco Panini delin. ». « Giovanni Volpato inci. ». « In Roma nella Calcografia della Rev. Camera Aplica... l'anno 1780 ».

12. ———

« Portico del Palazzo della Villa Albani Castelbarco ».
(1848) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

13. ———

« Palazzo della Villa Albani Castelbarco ».
(1848) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

14. ———

« Portico semicircolare della Villa Albani Castelbarco ».
(1848) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

d

15. ———

« Caffeaus della Villa Albani Castelbarco ».
(1848) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1847 ». Da una serie anonima.

16. Villa Altieri.

« Palazzo della Villa Altieri ».
(1846) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

17. Ingresso minore di Villa Borghese sulla via delle Mura, presso Porta del Popolo.

(xix secolo) *Fedele Bruni*.

18. Villa Borghese.

« Fontana dei Cavalli Marini in Villa Borghese ».
(1825 circa) *Antonio Acquaroni*. « Ant. Aquaroni dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ».

19. ———

« Palazzo della Villa Borghese ».
(1846) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter*. « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

20. Villa Mattei.

« Obelisco nel Giardino del S. Ciriaco Mattei ». « Trovasi questo obelisco... a detto Signore conceduto ».
(xvi secolo, ultimi anni). *Incisore anonimo italiano*. Da una serie anonima.

21. ———

« Vüe de la Villa Mattei a Rome prise du Couvent de S.te Balbine ».
(xviii secolo, seconda metà). *Francesco Morel da Filippo Hackert*. « Peint par Philippe Hackert ». « Gravé par François Morel ».

22. ———

« Villa Mattei ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch*. « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

23. Villa Medici.

« Obelisco nel giard.no del Ser.mo G. D. di Tosc.a ».

(XVI secolo, fine). *Giovanni Maggi.* « Joannis Maius f. ».

24. ———

« Palazzo della Villa Medici ».

(1847) *P. Cacchiatelli e G. Cleter.* « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

25. Villa Pamphilj.

« Palazzo della Villa Doria Pamphilj ».

(1847) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter.* « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis. ed inc. dal vero l'anno 1847 ». Da una serie anonima.

XIII.

Mura e Porte.

1. Mura presso Porta S. Giovanni.

« Mura Laterane ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

2. Muro Torto.

(XIX secolo, prima metà). *Fedele Bruni.*

3. Mura Vaticane.

« Le Mura di Pio IV ».

(XIX secolo, metà). *L. Ricciardelli.* « L. Ricciardelli Arch. dis. ed incise ».

4. ———

« Veduta delle Mura Vaticane ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

5. Porte di Roma.

Piante, alzate, spaccati e particolari ornamentali ed architettonici. « Le Porte antiche del Recinto di Roma per la prima volta in complesso date alla luce » (fogli 4).

(1829) *Luigi Rossini.* Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

6. Porta Angelica.

« Veduta di Porta Angelica, anticamente Cassia, detta ancora Porta di S. Pietro ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

7. Porta Ardeatina.

« Veduta dell'Antica Porta Ardeatina chiusa. Dalla parte esterna della città ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

8. Porta Asinaria.

« Veduta dell'antica Porta Asinaria o Celimontana ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

9. ———

« Rovine dell'Antica Porta Asinaria ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

10. ———

« Bassorilievo Antico inedito esistente nella Sagrestia di S. Giov. Laterano, rappresentante la Porta Asinaria e la Basilica Lateranense... ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

11. Porta Castello.

« Veduta di Porta Castello chiusa ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie:

« Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

12. Porta Cavalleggieri.

« Veduta di Porta Cavallegiera, detta Turrionis, di Alessandro VI ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero e inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

13. Porta del Popolo.

« Veduta della Piazza del Popolo ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

14. ———

« Veduta della Porta Flaminia, volgarmente detta del Popolo, porta principale ».

(1829). *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

15. ———

« Porta Flaminia, detta del Popolo ».

(1839). *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

16. Porta Fabbrica.

« Veduta di Porta Fabbrica ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

17. Porte Flumentale, Trionfale e Carmentale.

Ricostruzione fantastica.

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. inv. dis. e inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

18. Porta Latina.

« Veduta dell' antica Porta Latina chiusa ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

19. Porta Maggiore.

Disegno architettonico ricostruttivo. « Veteris aquae Claudiae ex Tiburtino forma;... nobilis ».

(1549) *Incisore anonimo.* « Antonij Lafrerij. Romae 1549 ». Da una serie anonima di archi romani.

20. ———

« Porta Maggiore ».

(1825 circa). *Antonio Sarti.* « Ant. Arch. Sarti dis. e incise ». « In Roma presso la Calcografia Camerale ».

21. ———

Veduta interna. « Veduta di Porta Maggiore detta ancora Prenestina ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

22. ———

Veduta esterna. « Veduta dell'antica Porta Prenestina detta Porta Maggiore ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

23. Porta Metronia.

« Veduta dell'antica Porta Metronia ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

24. Porta Pertusa.

« Veduta di Porta Pertusa ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

25. Porta Pia.

« Veduta della Porta Nomentana moderna, detta Porta Pia ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

26. Porta Pia.

« Porta Pia ».
(1850 circa) *Giovanni Olivieri.* « Gio. Olivieri dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ».

27. Porta Pinciana.

« Veduta dell'antica Porta Pinciana ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. disegnò dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

28. Porta Portese.

« Veduta della moderna Porta Portese ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

29. Porta Posterula.

« Veduta di Porta Posterula, chiusa.
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

30. Porta Salaria.

« Veduta della Porta Salaria ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

31. ———

« Veduta dell'antica Porta Salaria ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

32. Porta Settimiana.

« Veduta di Porta Settimiana ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

33. Porta S. Giovanni.

« Veduta dalla parte interna della città (*sic*) di Porta S. Giovanni, detta Celimontana... ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

34. ———

« Porta di S. Giovanni Laterano veduta esterna. »
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

35. Porta San Pancrazio.

« Veduta della parte posteriore di Porta S. Pancrazio, anticamente Aurelia ». Esterno.
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. in Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

36. ———

« Veduta dell'interno di Porta S. Pancrazio ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

37. Porta S. Lorenzo.

« Castello dell'Acqua Giulia, oggi Porta S. Lorenzo ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

38. ———

« Veduta della Porta Tiburtina... ». Veduta e dettagli architettonici.
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla

serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

39. Porta S. Lorenzo.

« Veduta dell'Antica Porta Tiburtina, oggi Porta S. Lorenzo ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

40. ———

« Porta Esquilina, in oggi Porta S. Lorenzo ».
(1840 circa) *G. Balzar.* « G. Balzar dis. dal vero ed inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ».

41. Porta S. Paolo.

« Porta Ostiense, oggi S. Paolo ».
(1819) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1819 ». Dalla serie: « Raccolta di cinquanta principali vedute di antichità... ».

42. ———

« Porta di S. Paolo ».
(1824) *A. di Brazzà.* « A. di Brazzà f. Roma 1824 ».

43. ———

« Veduta dell'Antica Porta Ostiense, detta S. Paolo ». Esterno.
(1289) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

44. ———

« Veduta dell'Antica Porta Ostiense, oggi S. Paolo ». Interno.
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: » Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

45. Porta S. Sebastiano.

« Veduta dell'Antica Porta Appia, detta Porta S. Sebastiano ». Esterno.
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

46. ———

« Veduta dell' interno dell'Antica Porta Appia ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

47. Porta Viminale.

« Veduta dell'Antica Porta Viminale chiusa ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

48. ———

« Torri Onoriane ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

XIV.

Palatino.

1. Palatino.

« Veduta del Palatino e del Settizonio, fatta nel 1500 da Cock dalla parte che riguarda il Tempio di Vesta ».
XVI secolo. *Luigi Rossini,* copia da *Hieronymus Cock.* Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

2. ———

Lato meridionale. « Rovine del Palazzo de' Cesari ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

3. ———

« Acquedotti sotto S. Bonaventura in Roma ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

4. ———

« Ruine del Palazzo de' Cesari in Roma ».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

5. Palatino.

« Veduta degli avanzi del Palazzo de' Cesari sul Monte Palatino ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

6. Pianta ristaurata del Palatino e del Foro Romano.

« Pianta dello stato attuale del Palatino, Foro Romano e Via Sacra ».

(1827) *Giovanni Acquaroni* da *Luigi Rossini.* « Luigi Rossini rilevò, e dis. Gio. Acquaroni inc. ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

7. Veduta degli Orti Farnesiani e delle rovine del Palatino.

(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. Roma 1827 ». Tav. II del « Panorama di Roma antica e moderna » nella serie: « I sette colli di Roma ».

8. Veduta a volo d'uccello del Palatino.

« Il Monte Palatino ».

(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. Roma 1827 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

9. Palatino.

Pianta restaurata. « Restauro del Palazzo dei Cesari ».

(1827) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis., restaurò e diresse. Virginio Vespignani inc. ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

10. ———

« Avanzi del Palazzo de' Cesari ».

(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

11. ———

Costruzioni di Settimio Severo. « Esterno d'un portico della Casa di Nerone dalla parte d'occidente ».

(1850, circa) *Litografo anonimo,* forse *Ridolfi.*

12. ———

Costruzioni di Settimio Severo. « Esterno del medesimo portico dalla parte di oriente ».

(1850) *Litografo anonimo,* forse *Ridolfi.*

13. ———

« Pulvinare imperiale dalla parte di mezzogiorno ».

(1850, circa) *Litografo anonimo,* forse *Ridolfi.*

14. ———

« Pulvinare imperiale, ossia Loggia da dove gl' Imperatori osservavano i spettacoli del Circo, dalla parte di settentrione ».

(1850, circa) *Litografo anonimo,* forse *Ridolfi.*

XV.

Palazzi.

1. Palazzo Barberini.

« Veduta del Palazzo Barberini preso sulla strada ».

(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

2. Palazzo Borghese.

« Il Palazzo de' Borghesi in piazza Borghese ». Vi sono rappresentate le statue muliebri gigantesche del cortile. « Statue antiche di rara beltà et grandezza in questo Palazzo ».

(XVII secolo) *Incisore anonimo.* N. VI di una serie anonima.

3. Palazzo della Cancelleria.

« Veduta del cortile del Palazzo della Cancelleria ».

(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

4. Palazzo Cenci.

« Veduta del cortile nel Palazzo Cenci ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma.,. ».

5. Palazzo del Bufalo.

« Interno del cortile del Palazzo del Bufalo, piazza della Valle ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma ».

6. Palazzo del Quirinale.

Facciata del palazzo; sulla piazza le truppe francesi del generale Miollis. « Roma occupata da' suoi nemici ».
(1808) *Bartolomeo Pinelli* da *F. Pomares.* « B. Pinelli del. et sculps. ». « F. Pomares inven. ».

7. ———

« Veduta del gran cortile ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

8. ———

« Veduta dello scalone che mette sul Quirinale nel vicolo di Scanderbech ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

9. ———

« Veduta d'un cortile del Palazzo Pontificio sul Quirinale ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

10. ———

« Il Monte Quirinale ».
(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. dal vero sul Belvedere del Palazzo Coligola. Roma 1827 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

11. Palazzo del Vaticano.

« Veduta della parte posteriore del Museo Vaticano ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

12. ———

Scala Regia. « Veduta della scala che mette alla Cappella Sistina ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

13. ———

« Veduta generale della parte posteriore del Vaticano ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

14. ———

Cortile della Panetteria. « Veduta di una fontana al Vaticano nel cortile della Panetteria... ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. Roma 1809 ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

15. ———

Museo Pio-Clementino. Sala a croce greca. « Veduta del nuovo ingresso del Museo Vaticano ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

16. ———

Il Quartiere degli Svizzeri. « Veduta del Quartiere de' Svizzeri... ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

17. ———

« Veduta del Museo Chiaramonti dall'ingresso ».
(1825, circa) *Giovanni Balzar* e *Giuseppe Bianchi* da *Angelo Toselli.* « Ang. Toselli dis. ». « Gio. Bianchi principiò ». « Gius. Bianchi ultimò ».

18. ———

« Veduta della Porta di Alessandro VI Borgia ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini arch. dis. dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

19. ———

Pianta del palazzo e dei giardini. « Monte Vaticano ».
(1829) *Pio Bertoni* da *Luigi Rossini.* « Rossini architetto disegnò ristaurò e diresse. Pio Bertoni incise le Piante. Roma 1829». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

20. ———

Giardino della Pigna. « Edifizio nel giardino detto della Pigna al Vaticano ».
(1848) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter.* « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis° ed inc° dal vero l'anno 1848 ». Da una serie anonima.

21. Palazzo di Montecitorio.

Cortile. « Veduta del cortile della Curia Innocenziana ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

22. Palazzo di Venezia.

« Veduta del cortile del Palazzo di Venezia, dalla parte che guarda S. Marco ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

23. ———

« Veduta del cortile del Palazzo di Venezia... ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

24. ———

« Veduta dell' I. R. Palazzo detto di Venezia ». « A Sua Eccellenza il Signor Conte di Lützow... ».
(1840) *Antonio Aquaroni.* « A. Aquaroni Pittore scenografò disegnò e incise all'acqua forte 1840 ».

25. Palazzo Farnese.

« Veduta interna del vestibolo del Palazzo Farnese ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

26. Palazzo Lancellotti.

Cortile. « Interno del cortile del Palazzo Lancellotti appresso la Via de' Coronari ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

27. Palazzo Mattei.

« Veduta del cortile del Palazzo Mattei ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

28. Palazzo Massimo delle Colonne.

« Veduta del cortile del Palazzo Massimi. Strada della Valle ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

29. Palazzo Rospigliosi al Quirinale.

« Veduta dell'atrio del Palazzo Rospigliosi sul Quirinale ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc.». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

30. Palazzo Sacchetti.

« Veduta del cortile del Palazzo Sacchetti. Strada Giulia ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

31. Palazzo Silvestri.

« Veduta del cortile del Palazzo Silvestri. Vicolo dell'Aquila ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

32. Palazzo Vidoni.

« Palazzo dell' Emo e Rmo Signor Cardinale Pietro Vidoni disegnato da Raffaele Sanzio ed abitato da Carlo V Imperatore ».
(XIX secolo, prima metà) *Incisore anonimo.* « In Roma presso S. Andrea della Valle ».

33. Palazzo incerto.

« Interno di un cortile vicino al Palazzo Mattei. Piazza delle Tartarughe ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

34. ———

« Palazzo della regina Giovanna a San Pietro in Vincoli sulle Terme di Tito ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

XVI.

Piante, panorami e vedute della città.

1. Il Corso.

« Veduta della Piazza e Chiesa di San Carlo al Corso ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

2. ———

« Il Corso di Roma ».
(1840) *Luigi Rossini.* « Rossini Arch. dis. dal vero ed inc. ». Tav. XXVIII della serie: « Scenografia degl' interni delle più belle chiese... di Roma ».

3. Il Ghetto.

« Veduta del Ghetto di Roma ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

4. Il Gianicolo visto dalla villa dei Cavalieri di Malta.

« Il Monte Gianicolo ».
(1826) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. Roma 1826 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

e

5. Il Quirinale.

« Il Monte Quirinale ».
(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. dal vero sul Belvedere del Palazzo Coligola. Roma 1827 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

6. Il Viminale.

« Veduta dello stato attuale del Monte Viminale presa a S. Croce in Gerusalemme ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

7. L'Aventino.

« Veduta generale del Monte Aventino presa sul Capitolino ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

8. L' Esquilino.

« Veduta dello stato attuale dell'Esquilino presa sul Colosseo ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

9. Pianta archeologica dell'Aventino.

« Pianta restaurata del Monte Aventino ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Architetto disegnò, restaurò ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

10. Pianta archeologica del Celio.

« Esquilino e Viminale ».
(1829) *Pio Bertoni* da *Luigi Rossini.* « Rossini Architetto disegnò ristaurò e diresse. Pio Bertoni incise le Piante Roma 1829 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

11. ———

« Restauro del Monte Celio e dei Septi Giulii ».
(1829) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Rossini Architetto disegnò, re-

staurò, incise e diresse. Roma 1829. Virginio Vespignani incise le Piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

12. Pianta di Roma antica.

« Pianta di Roma antica ».

(1829) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini*. « Rossini Architetto fece ai p.i del 1829. Virginio Vespignani incise ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

13. Veduta di Roma dal Gianicolo.

« Profil de la Ville de Rome ».

(XVIII secolo, primi anni) *Antoine Aveline*. « Aveline fecit et excud C. P. R. à Paris ches Charpentier rue S. Jacques au Coq.».

Questa è una prova presentata al committente, forse un Corsini, che vi ha scritto le seguenti parole: « Si desidera più visibile e ridotte le case in grande, e procurarne una che sia più ben fatta in alzata, e Prospetto! »

14. Veduta di Roma dalla villa Costaguti.

« Vüe de l'eglise de S. Jean Lateran et de celle de Ste Marie Majeure, prise de la Ville Costaguti près de la Porte Pie à Rome ».

(1784) *Francesco Morelli* da *Filippo Hackert*. « Gravé par François Morel ». « Peint par Ga. Ph. Hackert 1784 ».

15. Veduta di Roma dal Gianicolo.

« Veduta di Roma presa dalla Villa Lante ».

(1819) *Pietro Ruga* e *Pietro Parboni* da *Simone Pomardi*. « Pietro Ruga e Pietro Parboni incisero Roma 1819 ». « Simone Pomardi disegnò ».

16. Veduta panoramica di Roma.

« Equiti Alexio Francisco Artaud... ».

(1824) *Pietro Parboni* da *Lodovico Caracciolo*. « Ludovico Caracciolo disegnò 1824 ». « Pietro Parboni incise ».

17. Veduta di Roma dal Celio.

« Veduta d'una parte di Roma antica ».

(1808-1840) *Joseph Anton Koch*. « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

18. Veduta di Roma dagli Orti Farnesiani.

« Dalli Orti Farnesiani in Roma ».

(1808-1840) *Joseph Anton Koch*. « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

19. Pianta archeologica di Roma.

« Vestigie di Roma antica ».

(182...) *Giovanni Acquaroni*. « Gio. Acquaroni dis. e inc. ». « Roma presso Venanzio Monaldini... ». In appendice alla serie: « I sette colli di Roma ».

20. Veduta a volo d'uccello dell'Aventino con le Terme di Caracalla.

« Il Monte Aventino ».

(1827) *Luigi Rossini*. « Rossini dis. dal vero, e inc. ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

21. Veduta a volo d' uccello del Celio dal Colosseo a S. Gregorio Magno.

« Il Monte Celio ».

(1827) *Luigi Rossini*. « Dal vero L. Rossini dis. e inc. Roma 1827 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

22. Veduta a volo d'uccello del Colosseo e dei monumenti vicini.

« Il Monte Esquilino ».

(1827) *Luigi Rossini*. « L. Rossini dis. e inc. Roma 1827 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

23. Veduta a volo d'uccello del Viminale con le Terme di Diocleziano.

« Il Monte Viminale ».

(1827) *Luigi Rossini*. « Rossini dis. e inc. dal belv. del palazzo di Sisto dal vero. Roma 1827 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

24. Veduta panoramica dalla Basilica di Costantino alle Terme di Tito.

(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. dal vero ed inc. 1827 ». Tav. IV del « Panorama di Roma antica e moderna », nella serie: « I sette colli di Roma ».

25. Vicolo di S. Niccolò da Tolentino.

« Veduta del vicolo sterrato sul Quirinale ».

(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

XVII.

Piazze.

1. Piazza Colonna.

« Piazza Colonna ».

(1835) *A. Parboni* da S. *Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

2. ———

« Veduta della Colonna Antonina detta ' Piazza Colonna ' ».

(1839) *Luigi Rossini.* « Rossi Ar. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

3. Piazza del Popolo.

« Veduta della Piazza del Popolo ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

4. ———

« Veduta della Piazza del Popolo venendo dal Corso ».

(1825 circa) *Antonio Sarti.* « Ant.° Archit.° Sarti dis. e inc. ». « In Roma presso la Calcografia Camerale ».

5. ———

« Veduta della Piazza del Popolo entrando per la Porta Flaminia ».

(1825 circa) *Antonio Sarti.* « Ant.° Archit.° Sarti dis. e incise ». « In Roma presso la Calcografia Camerale ».

6. ———

« Veduta del Monte Pincio, e della gran Piazza del Popolo ».

(1828) *Luigi Rossini.* « Dal vero dentro il Convento di S.ª M.ª del Popolo Rossini dis. e inc. Roma 1828 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

7. ———

« Piazza del Popolo ».

(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute... di Roma... ».

8. ———

« Veduta della gran Piazza del Popolo, appena s'entra ». Incisione interessante perchè vi è rappresentato il passeggio elegante.

(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Ar. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

9. ———

Altra veduta della Piazza del Popolo all'angolo di Ripetta.

(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Ar. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

10. ———

Veduta presa dal Pincio. « Veduta generale del Foro o Piazza del Popolo dalla Passeggiata ».

(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Ar. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

11. Piazza di S. Giovanni in Laterano.

« Veduta della piazza della sacrosanta basilica lateranense ».

(1778) *Giovanni Volpato* da *Francesco Panini.* « Francesco Panini disegnò ». « Giovanni Volpato incise ». « In Roma nella Calcografia della Rev. Camera Aplica... l'Anno 1778 ».

12. Piazza di S. Giovanni in Laterano.

« Piazza di S. Giovanni in Laterano ». (1839) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoll ».

13. Piazza di Venezia.

« Piazza di Venezia in Roma ». (1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Ar. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

14. Piazza S. Pietro.

« Veduta del Colonnato di S. Pietro ». (1809) *Luigi Rossini.* « Rossini f. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

15. ———

« Piazza S. Pietro ». (1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

16. ———

« Piazza del Vaticano, o di S. Pietro ». (1845) *Domenico Amici.* « Domenico Amici disegnò dal vero ed incise in Roma nel 1845 ». « Roma presso l'autore ». « Giovanni Raffaelli impresse ».

XVIII.

Rovine varie, incerte e fantastiche.

1. I septi Giulii.

Le rovine raffigurate libere dalle costruzioni posteriori. « Avanzi dei Septi Giulii in S. M.ª in via Lata nei sotterranei del Palazzo Panfilj ». (1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

2. ———

« Luogo chiamato volgarmente l'antica scuola di Cicerone... ». (1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

3. Portico d'Augusto.

Le rovine sono rappresentate libere dalle costruzioni posteriori. « Avanzi del Portico di Augusto e Marc'Agrippa nella strada e sotterranei accessi della spada d'Orlando ». (1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

4. Portici di Filippo.

« Avanzi dei Portici di Filippo a Santa Maria in Cacaberis ». (1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

5. Ricostruzione fantastica degli antichi edifici del Quirinale.

« Vicino a S. Vitale in Roma ». (1808-1840) *Joseph Anton Koch.* « Koch fece ». Da una serie di vedute romane.

XIX.

Sepolcri antichi.

1. Piramide di Caio Cestio.

« Veduta della Piramide di Caio Cestio, col Cimiterio dei protestanti ». (1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece dal vero ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

2. Sepolcro di Cecilia Metella.

(XVIII secolo, seconda metà). *Francesco Morelli* da... *Rossi.* « Rossi del. ». « F. Morel sculps. ».

3. ———

« Sepolcro di Cecilia Metella ». (1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

4. Sepolcro degli Scipioni.

« Veduta dell' ingresso del Sepolcro dei Scipioni ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

5. Sepolcro di Nerone (cosidetto).

« Sepolcro di C. Tibio Mariano, erroneam.^e d^o di Nerone ».

(1797) *Pietro Parboni.* « P. Parboni dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ». Da una serie anonima.

6. Torre Pignattara.

« Avanzi del Mausoleo di S. Elena sulla via Labicana ».

(1797) *Pietro Parboni.* « P. Parboni dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ». Da una serie anonima.

7. Rovine di sepolcri antichi sulla via Appia.

(XIX secolo, prima metà) *Incisore anonimo.*

XX.

Teatri, anfiteatri e circhi.

1. Anfiteatro Castrense.

« Anfiteatro Castrense alle Mura Onoriane ».

(XIX secolo, metà circa). *L. Ricciardelli.* « L. Ricciardelli Archit^o dis. ed incise ».

2. Circo Apolinnare (?)

« Veduta del Circo Apollinare ».

(1827) *Luigi Rossini* e *Virgilio Vespignani.* Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

3. Circo di Massenzio.

« Porta trionfale del Circo detto di Caracalla ».

(1797) *Pietro Parboni.* « P. Parboni dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ». Da una serie anonima.

4. Circo Massimo.

Ricostruzione fantastica. « Idea del Circo Massimo ».

(1828) *Luigi Rossini.* « Roma 1828 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

5. Colosseo.

« Theatrum sive Coliseum romanum ».

(XVI secolo) *Incisore anonimo.*

6. ———

Ricostruzione e spaccato parziale.

(1550 circa) *Incisore anonimo.*

7. ———

« Vue du Colissé de Rome prise de la Villa Casali ».

(XVIII secolo, seconda metà) *Francesco Morelli* da *Filippo Hackert.* « Gravé par François Morel ». « Peint par Philippe Hackert ».

8. ———

« Veduta dell'Anfiteatro Flavio... ».

(1776) *Giovanni Volpato* da *Francesco Pannini.* « Francesco Panini delin. ». « Joannes Volpato inc. ». « Data in luce nella Calcografia della Rev. Camera Aplica... l'anno 1776 ».

9. ———

(1817) *John S. Harford* e *Bartolomeo Pinelli.* « John S. Harford del. et inc. Roma 1817 ». « The figures by Pinelli ».

10. ———

Alzata e pianta restaurate.

(1809-1836) *Giovanni Angelini.* « Giovanni Angelini ed Antonio Fea dis. ». Dalla serie: « Il Foro romano... dal MDCCCIX al MDCCCXXXVI... ».

11. ———

« Veduta interna d'una delle loggie del Colosseo ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

12. ———

« Veduta degl'avanzi d'uno de' principali ingressi del Colosseo ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

13. Colosseo.

« Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

14. ———

« Veduta dell' interno dell'Anfiteatro Flavio... e de' scavi che vi furono fatti nel 1813 ».
(1813) *Pietro Parboni.* « Pietro Parboni dis. e inc. ». « In Roma presso Antonio Poggioli ».

15. ———

« Il Colosseo ».
(XIX secolo, prima metà) *L. Caracciolo* da *Gaspare Gabrielli.* « L. Caracciolo inc. ». « Gasp. Gabrielli dis. ».

16. Veduta del Colosseo e di vari altri monumenti dal palazzo Rospigliosi.

« Campo pittoresco preso nel Palazzo Rospigliosi ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Raccolta di cinquanta principali vedute di Antichità... ».

17. Veduta del Colosseo e dei monumenti circostanti.

(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini disegnò dal vero sulla Torre di S. Maria Nuova quasi nel mezzo del Foro Romano e inc. Roma 1827 ». Tav. I del « Panorama di Roma antica e moderna », nella serie: « I sette colli di Roma ».

18. ———

« Veduta della parte settentrionale dell'interno dell'Anfiteatro Flavio... ».
(1827) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero ed inc. Roma 1827 ». Da una serie anonima.

19. ———

« Veduta della parte meridionale dell'interno dell'Anfiteatro Flavio dettc Colosseo ».
(1827) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero ed inc. Roma 1827 ». Da una serie anonima.

20. ———

« Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Ar. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

21. ———

« Profilo del Colosseo... ».
(1839) *Luigi Rossini.* « Rossini Ar. dis. dal vero ed inc. ». Dalla serie: « Viaggio pittoresco da Roma a Napoli ».

22. ———

« Anfiteatro Flavio, o Colosseo ».
(1846) *Domenico Amici.* « Domenico Amici disegnò dal vero ed incise in Roma nel 1846 ». « Roma presso l'autore con diritto di proprietà ». « Giovanni Raffaelli impresse ».

23. Teatro di Marcello.

« Veduta degli avanzi del Teatro di Marcello, in oggi Palazzo Orsini ».
(1828) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero, ed inc. Roma 1828 ». Da una serie anonima.

24. ———

Pianta e spaccato. « Teatro di Marcello restaurato ».
(1829) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Rossini Architetto disegnò, restaurò, incise e diresse. Roma 1829. Virginio Vespignani incise le piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

25. ———

« Teatro di Marcello ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

XXI.

Templi antichi.

1. Panteon.

Facciata. Nel margine inferiore è disegnato il vaso di porfido coi due leoni di basalto. « Labrum ex porphyrite... collocari iusserunt ».
(1549) *Incisore anonimo.* « Ant. Lafreri Romae 1549 ».

2. ———

Spaccato. « Panthei fidelissime dimensi et interior pars ex antiquo romano suis omnibus numeris absoluta ».
(1550 circa) *Incisore anonimo.*

3. ———

« Veduta del Panteon davanti all'Obelisco ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Raccolta di cinquanta principali vedute di Antichità ».

4. ———

« Interno della insigne basilica di Santa Maria ad Martyres ».
(1829) *Antonio Sarti.* « Antonio Sarti Architetto dis. ed inc. Roma 1829 ». Calcografia romana.

5. ———

« Esterno del Pantheon ».
(1840 circa) *Filippo Trojani* da... *Bianchi.* « Bianchi dis. ». « Fil.° Trojani inc. ». « Roma, presso la Calcografia Camerale ».

6. ———

« Interno del Panteon ».
(1840 circa) *Filippo Trojani* da... *Bianchi.* « Bianchi dis. ». « Fil.° Trojani inc. ». « Roma, presso la Calcografia Camerale ».

7. ———

« Panteon di Agrippa o chiesa di Santa Maria ad Martyres ».
(1845) *Domenico Amici.* « Domenico Amici disegnò dal vero ed incise in Roma nel 1845 ». « Roma presso l'autore ». « Giovanni Raffaelli impresse ».

8. Tempio della Fortuna virile (cosidetto).

« Templum Fortunae virilis ad ripas Tiberis... Romae ».
(1550) *Incisore anonimo.* « Tomasius Barl. exc. MDL ».

9. ———

« Tempio della Fortuna virile ».
(1825 circa) *Antonio Sarti.* « Ant.° Archit.° Sarti dis. e incise ». « In Roma presso la Calcografia Camerale ».

10. ———

« Tempio della Fortuna virile ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

11. Tempio del Sole.

« Veduta dei residui del Tempio del Sole presa dal Camucci nel 1500 ».
(1500) *Luigi Rossini,* copia dal *Camucci.* « Rossini inc. ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

12. ———

Prospetto, sezione e pianta. « Prospetto restaurato del Tempio del Sole sul Quirinale ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Architetto restaurò dis. e inc. ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

13. Tempio di Antonino e Faustina.

« Veduta generale del Foro Romano ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

14. ———

« Tempio di Antonino e Faustina ».
(1820, circa) *Carlo Piccoli.* « Carlo Piccoli Arch. dis. e inc. ».

15. ———

« Tempio di Antonino e Faustina ».
(1825 circa) *Antonio Sarti.* « Ant.° Archit.° dis. e inc. ». « In Roma presso la Calcografia Camerale ».

16. Tempio di Antonino e Faustina.

« Tempio di Antonino e Faustina ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

17. Tempio di Castore e Polluce.

« Porticus Templi Julii Columnae tres... extant ».
(1550) *Incisore anonimo.* « Ant. Lafrerii formis impressae Romae anno 1550 ».

18. ———

« Veduta delle Tre Colonne di Castore e Polluce ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Raccolta di cinquanta principali vedute di Antichità... ».

19. ———

« Veduta degli Avan.zi del Tempio di Castore, e Polluce d.° di Giove Statore ».
(1828) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero ed inc. ». Da una serie anonima.

20. Tempio di Claudio.

Sostruzioni. « Veduta degl'avanzi della Curia Ostilia sul Monte Celio ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

21. Tempio di Marte Vendicatore.

« Veduta degl'avanzi del Tempio di Marte Vendicatore dal Volgo Arco de' Pantani ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

22. Tempio di Romolo e Remo.

« Templi (ut putant) Romuli ac Remi... porta marmorea... ».
(1550) *Incisore anonimo.* « Formis Ant. Lafreri ad vivum effigiatae Romae MDL ».

23. Tempio di Saturno sul Foro.

« Veduta degl'avanzi del Tempio della Concordia ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

24. ———

« Tempio della Concordia ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

25. Tempio di Saturno.

Sul frontispizio della serie: « Vedute del Foro romano ».
(1846) *Carlo Sprosse.* « C. Sprosse Roma 1846 ».

26. ———

(1846) *Carlo Sprosse.* « C. Sprosse Rom 1846 ». Dalla serie: « Vedute del Foro romano ».

27. Tempio di Venere e Roma.

Alzata e pianta.
(1809-1836) *Giovanni Angelini.* Dalla serie: « Il Foro romano... dal MDCCCIX al MDCCCXXXVI... ».

28. ———

Interno.
(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini disegnò dal vero... Roma 1827 ». Nella tav. I del « Panorama di Roma antica e moderna », nella serie: « I sette colli di Roma ».

29. ———

« Tempio di Venere e Roma ». Pianta.
(1829) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Rossini Architetto restaurò dis. e inc. Virginio Vespignani incise le Piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

30. ———

« Tempio di Venere e Roma ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

31. Tempio di Vespasiano.

« Templi Concordie inter Capito.um et forum R. reliquia ».

(1633-36) *Stefano della Bella.* Monogramma.

32. ———

« Veduta delle tre Colonne di Giove Tonante, secondo gl'ultimi scavi ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

33. ———

(1846) *Carlo Sprosse.* « C. Sprosse Rom 1848 ». Dalla serie: « Vedute del Foro romano ».

34. Tempio di Vesta (cosidetto).

« Veduta generale del Tempio di Vesta in Roma ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

35. ———

« Veduta del Pronao del Tempio di Vesta in Roma ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

36. Tempio di Venere Sallustiana.

« Veduta dell'interno del Tempio di Venere Sallustiana ».

(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

XXII.

Terme.

1. Terme di Caracalla.

« Cella Soleare nelle Terme di Caracalla ».

(1797) *Pietro Parboni.* « P. Parboni dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ». Da una serie anonima.

2. ———

« Veduta degli avanzi delle Terme di Caracalla ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

3. ———

« Veduta del gran Salone di mezzo delle Terme di Antonino Caracalla ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

4. ———

« Terme Antoniane ».

(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

5. Terme di Costantino.

« Avanzi delle Terme di Costantino, sul Quirinale ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma... ».

6. Terme Diocleziane.

« Veduta degl'avanzi delle Terme Diocleziane ».

(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

7. ———

« Il Monte Viminale ».

(1827) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. dal belv. del palazzo di Sisto dal vero. Roma 1827 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

8. ———

« Avanzi delle Terme Diocleziane ».

(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

9. Terme di Tito.

« Veduta dello stato attuale delle Terme di Tito ».

(1829) *Luigi Rossini.* Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

10 Terme di Tito.

« Esterno delle terme di Tito ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

XXIII.

Tevere e Teverone.

1. Ponte Molle.

« Veduta del Ponte Milvio ora Ponte Molo »
(1797) *Pietro Parboni.* « Pietro Parboni delin. e inc. 1797 ». Da una serie anonima.

2. ———

« Veduta del Ponte Molle ristaurato dal regnante Sommo Pontefice Pio VII... ».
(XVIII secolo, seconda metà) *Francesco Morel.* « Franc. Morel del. e inc. ». « In Roma presso Agapito Franzetti al Corso ».

3. ———

« Veduta dello stato attuale del Ponte Molle... ».
(1828) *Agostino Penna.* « Agostino Penna disegnò dal vero ed inc. ». Da una serie anonima.

4. ———

« Ponte Milvio ».
(1835) *A. Parboni* da *S. Bossi.* « S. Bossi dis. ». « A. Parboni inc. ». Dalla serie: « Nuova raccolta delle principali vedute di Roma ».

5. Ponte Quattro Capi.

« Veduta di Ponte quattro Capi e dei Molini di Roma ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

6. Ponte S. Angelo.

« Le pont St. Ange ».
(XIX secolo, prima metà) *Robert Daudet* da *Horace Vernet.* « Daudet Sculp. ». « Defontaine del. ». « Vernet pinx. ».

7. ———

« A view of St. Peters and the Castle and Bridge of St. Angelo ».
(1816) *John S. Harford.* « Drawn and Etched by John S. Harford Roma 1816 ».

8. ———

« Veduta della Molle di Adriano... ».
(1827) *Agostino Penna.* « Penna dis. da presso la natura ed inc. Roma 1827 ». Da una serie anonima.

9. Isola S. Bartolomeo.

« Isola Tiberina ».
(1797) *Pietro Parboni.* « P. Parboni dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ». Da una serie anonima.

10. ———

Pianta del restauro.
(1829) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Rossini Architetto restaurò, dis. e inc. Virginio Vespignani incise le Piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

11. Porto di Ripa Grande.

« Il Monte Gianicolo ».
(1826) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. Roma 1826 ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

12. ———

(1830 circa) *Incisore anonimo.*

13. ———

« Ospizio di S. Michele e porto di Ripa grande ».
(1846) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter.* « P. Cacchiatelli e G. Cleter dis.no ed inc.ro dal vero l'Anno 1846 ». Da una serie anonima.

14. Porto di Ripetta.

« Porto di Ripetta ».
(1848) *P. Cacchiatelli* e *G. Cleter.* « P. Cacchiatelli e G. Cleter ds.o ed inc.o dal

vero l'Anno 1848». Da una serie anonima.

15. Il Tevere alla Marmorata.

«Altra veduta del Monte Capitolino a Mezzogiorno».
(1828) *Luigi Rossini.* «Rossini dis. dal vero presso Marmorata e inc. Roma 1828». Dalla serie: «I sette colli di Roma».

16. Il Tevere a Ponte Molle.

«Veduta della Chiesa di S. Pietro di Roma dalla parte di Ponte Molle». (1° e 2° stato).
(1776) *Balthasar Anton Dunker* e *Giovanni Volpato* da *Jakob Philipp Hackert.* «Ja. Ph. Hackert pinx. Romae 1776». «B. A. Dunker expressit aq. forti. J. Volpato caelum applic. Romae». «Si vende da Giorgio Hackert Roma in Piazza di Spagna».

17. Il Tevere presso l'Acquacetosa.

«Acqua Cetosa».
(1808-1840) *Joseph Anton Koch.* «Koch fece». Da una serie di vedute romane.

XXIV.

Torri.

1. Torre di Nerone.

«Veduta della Torre detta di Nerone».
(1817) *Luigi Rossini.* «Rossini fece Roma 1817». Dalla serie: «Le antichità di Roma».

XXV.

Varietà.

1. Anfiteatro di S. Filippo Neri sul Gianicolo.

«Veduta generale del Monte Vaticano presa sul Gianicolo entro la vigna di S. Onofrio».
(1829) *Luigi Rossini.* «Rossini Arch. disegnò dal vero e inc. Roma 1829». Dalla serie: «I sette colli di Roma».

2. Arco di Carlo Magno presso S. Paolo fuori le Mura.

«Veduta degli avanzi d'un arco di Fabriche costruite da Carlo Magno, fuori di Porta S. Paolo».
(1809) *Luigi Rossini.* «Rossini fece Roma». Dalla serie: «I monumenti più interessanti di Roma...».

3. Arco di S. Lazzaro.

«Veduta dell'Arco di Marmorata annesso al Tevere, costruito sopra rovine antiche credute della Porta Trigemina».
(1829) *Luigi Rossini.* «Rossini Ach. disegnò dal vero ed inc.». Dalla serie: «Le porte antiche e moderne del recinto di Roma».

4. Casa anonima.

«Veduta d'un loggiato di una Fabrica, a Borgo. Architettura del 1500».
(1809) *Luigi Rossini.* «Rossini f.». Dalla serie: «I monumenti più interessanti di Roma...».

5. ———

«Interno d'un Cortile a Strada Giulia».
(1809) *Luigi Rossini.* «Rossini f.». Dalla serie: «I monumenti più interessanti di Roma...».

6. ———

«Veduta del vestibolo di una casa, a Strada Felice».
(1809) *Luigi Rossini.* «Rossini dis. e inc.». Dalla serie: «I monumenti più interessanti di Roma...».

7. ———

«Veduta interna di un cortile in via dell'Anima».
(1809) *Luigi Rossini.* «Rossini dis. e inc.». Dalla serie: «I monumenti più importanti di Roma...».

8. Casa anonima.

« Veduta del cortile ove è il Fonte della miglior acqua di Roma nominata del Grillo ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

9. ———

« Veduta d'una Casa dei Bassi Tempi in Trastevere in oggi Fabbrica dei Vetri ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

10. Casa di Michelangelo Buonarroti.

« Veduta del Vestibolo e della scala della casa di Michelangelo Buonarotti ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

11. Convento di S. Maria degli Angeli.

« Veduta del gran chiostro dei Certosini... ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

12. ———

« Veduta degl'avanzi delle Terme Diocleziane in oggi Convento di S. Maria degl'Angeli ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

13. Convento dei Penitenzieri in Borgo.

Cortile. « Veduta della Cisterna entro il Cortile de' Gesuiti Penitenzieri; in Borgo ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».

14. Convento di S. Francesca Romana.

Interno. « Atrio dei Frati di S. Mª Nuova... ».
(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma ».

15. I molini sul Tevere.

« Veduta di Ponte quattro Capi, e dei Molini di Roma... ».
(1817) *Luigi Rossini.* « Rossini fece Roma 1817 ». Dalla serie: « Le antichità di Roma ».

16. I prati del popolo romano presso monte Testaccio.

« Veduta dello stato attuale del Monte Testaccio ».
(1825) *Luigi Rossini.* « Rossini fece ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

17. I principali monumenti di Roma.

« A sua Altezza il Sig. Principe D. Niccola Esterhazy... questo dei più famosi monumenti del romano genio riunito prospetto ».
(1818) *Pietro Ruga* da *Giovanni Nascio.* « Gio. Nascio del. ». « P. Ruga inc. Roma 1818 ».

18. Pianta ricostruttiva degli edifici antichi del Quirinale.

« Pianta restaurata del Monte Quirinale ».
(1827) *Virginio Vespignani* da *Luigi Rossini.* « Virg. Vespignani inc. le Piante ». Dalla serie: « I sette colli di Roma ».

19. Porta sotto i corridori di Borgo presso il Vaticano.

« Porta del Borgo Angelico nella Città Leonina ».
(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Archit. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

20. Porta S. Spirito.

« Veduta della Porta del Borgo S. Spirito ».

(1829) *Luigi Rossini.* « Rossini Archit. disegnò dal vero ed inc. Roma 1829 ». Dalla serie: « Le porte antiche e moderne del recinto di Roma ».

21. ———

« Porta S. Spirito ».

(1850 circa) *Giovanni Olivieri.* « Gio. Olivieri dis. e inc. ». « Roma presso la Calcografia Camerale ».

22. Scalinata di Spagna.

« Prospetto della Scala e Facciata della Chiesa della SS. Trinità sul Monte Pincio... ».

(1816) *Giovanni Acquaroni.* « Giovanni Aquaroni dis. e incise in Roma 1816 ». « In Roma presso Agapito Franzetti al Corso ».

23. Tempietto di S. Pietro in Montorio.

« Veduta del Tempietto di S. Pietro in Montorio... ».

(1809) *Luigi Rossini.* « Rossini dis. e inc. ». Dalla serie: « I monumenti più interessanti di Roma... ».